CLAUDE DEBUSSY

INTÉGRALE DES MÉLODIES

Liliana FARAON & Magali LÉGER, *sopranos*
Marie-Ange TODOROVITCH, *mezzo*
Gilles RAGON, *ténor*
François LE ROUX, *baryton*

Jean-Louis HAGUENAUER
piano Blüthner (1905) de Claude Debussy

Ligia

CD1

1	Nuit d'étoiles	1880
2	Madrid	1879 (?)
3	Caprice	1880
4	Aimons-nous et dormons	1880
5	Les Baisers	1880
6	Rondel chinois	1881
7	Tragédie	1881
8	Jane	1881
9	La Fille aux cheveux de lin	1881
10	Rondeau	1881
11	Triolet à Philis (Zéphyr)	1881
12	Souhait	1881
13	Les Papillons	1881
14	Fantoches	1882
15	Rêverie	1882
16	Fête galante	1882
17	Sérénade	1882
18	Pierrot	1882
19	Les Roses	1882
20	Le Lilas	1882
21	L'Archet	1882
22	Le matelot qui tombe à l'eau	1882
23	Romance : « Non, les baisers d'amour… »	1882
24	Flots, palmes, sables	1882
25	Les Elfes	1882
26	Il dort encore	1879
27	Pantomime	1882
28	Mandoline (version Vasnier)	1882
29	En sourdine (version Vasnier)	1882
30	Clair de lune (version Vasnier)	1882

Th. de Banville	L. Faraon	2’49
A. de Musset	M.-A. Todorovitch	6’32
Th. de Banville	M. Léger	1’25
Th. de Banville	M. Léger	2’22
Th. de Banville	L. Faraon	2’04
M. Dillard	L. Faraon	2’53
L. Vallade	G. Ragon	1’28
Leconte de Lisle	M. Léger	2’10
Leconte de Lisle	L. Faraon	3’37
A. de Musset	M. Léger	2’19
Th. de Banville	M. Léger	1’24
Th. de Banville	M. Léger	2’10
Th. Gautier	L. Faraon	1’37
P. Verlaine	G. Ragon	1’22
Th. de Banville	L. Faraon	1’47
Th. de Banville	L. Faraon	2’03
Th. de Banville	L. Faraon	1’49
Th. de Banville	L. Faraon	1’29
Th. de Banville	L. Faraon	1’31
Th. de Banville	L. Faraon	1’45
Ch. Cros	G. Ragon	2’35
M. Bouchor	L. Faraon	1’13
M. Bouchor	M. Léger	1’32
A. Renaud	L. Faraon	4’32
Leconte de Lisle	M. Léger	6’57
T. De Banville	L. Faraon	2’55
P. Verlaine	L. Faraon	2’23
P. Verlaine	M. Léger	1’42
P. Verlaine	M. Léger	2’43
P. Verlaine	L. Faraon	2’56

CD2

1	Coquetterie posthume	1883
2	Chanson espagnole	1883
3	Romance : « Silence ineffable… »	1883
4	Musique	1883
5	Paysage sentimental	1883
6	Romance : « Voici que le printemps… »	1884
7	La Romance d'Ariel	1884
8	Regret	1884
9	Apparition	1884
10	Séguidille	1883
	Ariettes	
11	L'Ombre des arbres	1885
12	Chevaux de bois	1885
13	Green	1886
14	C'est l'extase langoureuse	1887
15	Il pleure dans mon cœur	1887
16	Chevaux de bois	1888
17	Spleen	1888
	Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire	
18	n°1 – Le Balcon	1888
19	n°2 – Harmonie du soir	1889
20	n°3 – Le Jet d'eau	1889
21	n°4 – Recueillement	1889
22	n°5 – La Mort des Amants	1887

Th. Gautier	L. Faraon	2’00
A. de Musset	L. Faraon / M.-A. Todorovitch	3’15
P. Bourget	L. Faraon	2’59
P. Bourget	L. Faraon	2’00
P. Bourget	G. Ragon	3’07
P. Bourget	M. Léger	2’32
P. Bourget	L. Faraon	4’11
P. Bourget	L. Faraon	2’07
S. Mallarmé	L. Faraon	3’37
Th. Gautier	L. Faraon	4’16
P. Verlaine	M. Léger	2’24
P. Verlaine	M. Léger	2’55
P. Verlaine	M. Léger	1’46
P. Verlaine	M. Léger	2’53
P. Verlaine	M. Léger	2’39
P. Verlaine	M. Léger	2’56
P. Verlaine	M. Léger	2’21
Ch. Baudelaire	G. Ragon	7’31
Ch. Baudelaire	G. Ragon	4’05
Ch. Baudelaire	G. Ragon	5’13
Ch. Baudelaire	G. Ragon	4’10
Ch. Baudelaire	G. Ragon	2’54

CD3

1	Mandoline (version éditée)	1890
2	La Belle au bois dormant	1890
3	Romance : « Voici que le printemps… »	1890 (?)
4	Paysage sentimental (version éditée)	1891
5	Fleur des blés	1891
6	Beau soir	1891
7	Romance : « L'Âme évaporée… »	1891
8	Romance : Les Cloches	1891
	Fêtes galantes I	
9	n°1 – En sourdine	1890
10	n°2 – Fantoches	1890
11	n°3 – Clair de lune	1890
	Trois mélodies sur des poèmes de Paul Verlaine	
12	n°1 – La mer est plus belle	1891
13	n°2 – Le son du cor s'afflige	1891
14	n°3 – L'échelonnement des haies	1891
15	Les Angélus	1892
	Proses lyriques	
16	n°1 – De rêve	1892
17	n°2 – De grève	1892
18	n°3 – De fleurs	1892
19	n°4 – De soir	1892
	Chansons de Bilitis	
20	n°1 – La Flûte de Pan	1897
21	n°2 – La Chevelure	1897
22	n°3 – Le Tombeau des Naïades	1898
	Nuits blanches	
23	n°1 – [Nuit sans fin]	1898
24	n°2 – [Pourquoi ?]	1898
25	Berceuse sur une vieille chanson poitevine	1899

P. Verlaine	G. Ragon	1’41
V. Hyspa	G. Ragon	1’43
P. Bourget	M. Léger	2’12
P. Bourget	M. Léger	3’50
A. Girod	M. Léger	1’47
P. Bourget	M. Léger	2’04
P. Bourget	G. Ragon	1’39
P. Bourget	G. Ragon	2’07
P. Verlaine	G. Ragon	2’44
P. Verlaine	G. Ragon	1’15
P. Verlaine	G. Ragon	2’40
P. Verlaine	M.-A. Todorovitch	2’17
P. Verlaine	M.-A. Todorovitch	2’39
P. Verlaine	M.-A. Todorovitch	1’20
G. Le Roy	M.-A. Todorovitch	1’55
C. Debussy	G. Ragon	6’14
C. Debussy	G. Ragon	3’35
C. Debussy	G. Ragon	5’32
C. Debussy	G. Ragon	4’07
P. Louÿs	M.-A. Todorovitch	2’42
P. Louÿs	M.-A. Todorovitch	3’19
P. Louÿs	M.-A. Todorovitch	2’35
C. Debussy	G. Ragon	2’04
C. Debussy	G. Ragon	4’05
traditionnel	F. Le Roux	2’52

CD4

1	Dans le jardin	1903
	Ariettes oubliées (Deuxième édition)	
2	n°1 – C'est l'extase langoureuse	1903
3	n°2 – Il pleure dans mon cœur	1903
4	n°3 – L'ombre des arbres	1903
5	n°4 – Chevaux de bois	1903
6	n°5 – Green	1903
7	n°6 – Spleen	1903
	Trois Chansons de France	
8	n°1 – Rondel « Le temps a laissié son manteau »	1904
9	n°2 – La Grotte	1904
10	n°3 – Rondel « Pour ce que plaisance est morte »	1904
11	Colloque sentimental (Première version)	1904
	Fêtes galantes II	
12	n°1 – Les Ingénus	1904
13	n°2 – Le Faune	1904
14	n°3 – Colloque sentimental	1904
	Le Promenoir des deux amants	
15	n°1 – Auprès de cette grotte	1910
16	n°2 – Crois mon conseil, chère Climène	1910
17	n°3 – Je tremble	1910
	Trois Ballades de François Villon	
18	n°1 – Ballade de Villon à s'amye	1910
19	n°2 – Ballade que Villon feit à la requeste de sa mère pour prier Nostre-Dame	1910
20	n°3 – Ballade des femmes de Paris	1910
	Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé	
21	n°1 – Soupir	1913
22	n°2 – Placet futiles	1913
23	n°3 – Eventail	1913
24	Noël des enfants qui n'ont plus de maison	1915

P. Gravollet	G. Ragon	2’21
P. Verlaine	G. Ragon	2’23
P. Verlaine	G. Ragon	2’43
P. Verlaine	G. Ragon	2’15
P. Verlaine	G. Ragon	2’59
P. Verlaine	G. Ragon	1’56
P. Verlaine	G. Ragon	2’27
Ch. d’Orléans	F. Le Roux	1’12
T. L’Hermite	F. Le Roux	2’15
Ch. d’Orléans	F. Le Roux	2’20
P. Verlaine	F. Le Roux	4’03
P. Verlaine	F. Le Roux	2’01
P. Verlaine	F. Le Roux	2’02
P. Verlaine	F. Le Roux	4’04
T. L’Hermite	F. Le Roux	2’18
T. L’Hermite	F. Le Roux	1’46
T. L’Hermite	F. Le Roux	1’45
F. Villon	F. Le Roux	4’28
F. Villon	F. Le Roux	4’20
F. Villon	F. Le Roux	2’18
S. Mallarmé	M. Léger	2’47
S. Mallarmé	M. Léger	2’14
S. Mallarmé	M. Léger	2’24
C. Debussy	A. Rondepierre	5’48

LES MÉLODIES DE DEBUSSY

par Denis HERLIN

Directeur de recherche au CNRS (IReMus)

Des *Nuits d'été* de Berlioz (1841) aux *Banalités* de Francis Poulenc (1940), en passant par la célèbre *Invitation au voyage* (1870) de Duparc, les compositeurs français se sont remarquablement illustrés dans la mise en musique de textes poétiques. Si les mélodies de la maturité de Debussy sont bien connues, notamment les *Chansons de Bilitis* ou les *Ariettes oubliées*, on ignore généralement qu'il s'est adonné à cet art dès ses dix-huit ans. De la centaine de mélodies qu'il laisse à la postérité, seule la moitié a été publiée de son vivant. La partie restée majoritairement inédite est celle qui fut composée entre 1880 et 1885, alors qu'il était étudiant au Conservatoire de Paris. De plus, la découverte récente de quatre nouvelles mélodies (*L'Archet, Le matelot qui tombe à l'eau, Romance, Les Elfes*) datant probablement du premier semestre 1882, renforce encore l'importance de ce corpus si révélateur pour comprendre la formation et les choix esthétiques du jeune musicien. En effet, ces mélodies ont été conçues en dehors de son travail à la classe de composition d'Ernest Guiraud au Conservatoire de Paris, laquelle était destinée à préparer aux exercices spécifiques du concours du Prix de Rome que Debussy allait remporter en juin 1884. Les mélodies représentent donc un terreau fertile d'expérimentation sur la mise en musique d'un texte poétique et sur l'écriture vocale, dont l'aboutissement poético-musical sera son unique opéra achevé *Pelléas et Mélisande* entrepris entre 1893 et 1895, sur un texte de Maurice Maeterlinck.

Mais comment expliquer un tel engouement pour une forme musicale qu'il allait délaisser progressivement à partir de 1899 ? Autodidacte, Debussy se passionna très tôt pour la poésie, comme l'atteste l'un des ses camarades du Conservatoire, Raymond Bonheur, le futur dédicataire de la deuxième des *Proses lyriques* (« De grève ») et du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* : « Nous nous liâmes assez vite d'amitié, un Banville, plutôt imprévu alors dans ce milieu, que je surpris entre ses mains, en fut l'occasion. » Debussy lit les poètes en vogue à l'époque, particulièrement les Parnassiens, Leconte de Lisle et Théodore de Banville : ceux-ci veulent réagir contre les excès du romantisme et prônent le culte de l'art pour l'art. Et hormis quelques rares incursions chez Alfred de Musset et Théophile Gautier, Debussy va d'abord jeter son dévolu sur l'œuvre poétique de Banville et de Leconte de Lisle.

Mais ce goût pour la littérature, et tout particulièrement pour la poésie, qu'il conservera sa vie durant, ne fut pas le seul élément déterminant de son engouement pour la mélodie. Musicien issu d'un milieu fort modeste, le jeune Achille-Claude Debussy — c'est ainsi qu'il se prénommait avant d'inverser ces deux prénoms en décembre 1889, puis d'abandonner définitivement Achille en 1892 — devait gagner sa vie. En 1880, il remplace son ami Paul Vidal comme accompagnateur du cours de chant que madame Moreau-Sainti prodiguait aux dames du monde les mardi et vendredi rue Royale à l'École internationale de musique. C'est à cette dernière qu'il dédie *Nuit d'étoiles* (CD1-1) : cette mélodie est non seulement la seule des années 1880 à avoir été éditée du vivant de Debussy, mais aussi la première œuvre du jeune compositeur à avoir été publiée en 1882. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'ouvrir cette intégrale avec celle-ci. Dans ce cours de chant, il y rencontre Marie Vasnier, soprano amateur et fille d'un professeur de musique, qui avait épousé à l'âge de dix-sept ans Henri Vasnier, greffier des bâtiments. Séduit par son talent musical et son charme que le peintre Jacques-Émile Blanche a immortalisé dans un magnifique pastel réalisé en 1888 (aujourd'hui conservé au Petit Palais), Debussy s'éprend passionnément de cette femme, de quatorze ans son aînée, au point d'entretenir avec elle une relation adultère qui durera jusqu'en 1885. En 1926, la fille de madame Vasnier, Marguerite, livre un témoignage sur la présence du musicien chez eux, dont de larges extraits méritent d'être cités :

« Debussy à dix-huit ans était un grand garçon imberbe, aux traits accentués, avec d'épais cheveux noirs bouclés qu'il portait aplatis sur le front ; mais, lorsqu'à la fin de la journée il était décoiffé (ce qui lui allait beaucoup mieux), il avait, au dire de mes parents, un type original de Florentin du moyen âge ; c'était une physionomie très intéressante ; les yeux, surtout, attiraient le regard ; on sentait une personnalité. Ses mains étaient fortes, osseuses, les doigts carrés ; son jeu, au piano, était sonore et comme martelé et parfois aussi très doux et très chantant.

D'une famille très ordinaire et sans fortune, obligé de gagner sa vie, il était accompagnateur au cours de chant de Mme Moreau-Sainti. C'est là qu'il a connu ma mère, qui avait une voix délicieuse et chantait admirablement. […] Il l'accompagnait quand elle chantait dans des concerts mondains où une fois il lui fit chanter un *Rondel chinois* encore inédit : j'ai conservé deux de ces programmes ; on peut y voir qu'il eut un moment l'idée de se faire appeler *Ach. de Bussy*. Mais cette petite vanité ne pouvait durer chez un esprit de cette envergure. En une image lointaine et un peu effacée, je le revois dans ce petit salon du cinquième de la rue de Constantinople où il a composé la plus grande partie de ce qu'il fit pendant cinq années. Il y venait presque tous les soirs, souvent aussi l'après-midi, laissant les pages commencées qui, dès qu'il arrivait, prenaient leur place sur une petite table.

Il composait au piano, un vieux piano Blondel de forme bizarre que j'ai encore. D'autres fois, il composait en marchant. Il improvisait très longuement, puis se promenait de long en large dans la pièce en chantonnant, avec son éternel bout de cigarette à la bouche ou roulant entre ses doigts papier et tabac ; puis, quand il avait trouvé, il écrivait. Il raturait peu, il cherchait longtemps dans sa tête et au piano avant d'écrire, du reste difficilement satisfait de son ouvrage. […] Et quand il lisait un volume de poésie, le choix d'une pièce à mettre en musique était le sujet de longs débats ; c'était le bon temps où nous l'appelions Achille, nom qu'il trouvait souverainement ridicule. »

De la trentaine de mélodies que Debussy dédia à Marie Vasnier, il en rassembla, sans doute avant son départ pour la villa Médicis, treize dans un recueil qu'il intitula « Chansons » et sur lequel il inscrivit l'envoi suivant : « à Madame Vasnier. Ces chansons qui n'ont jamais vécu que par elles, et qui perdront leur grâce charmeresse si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse. » D'une tessiture vocale très aiguë et comportant notamment des vocalises sans paroles que madame Vasnier devait aimer tout particulièrement, les mélodies de jeunesse qui lui sont dédiées comportent un style très ample vocalement et volontiers virtuose comme dans *Les Elfes* ou dans *Séguidille*.

On ne saurait toutefois limiter cette profusion d'œuvres vocales au seul élan amoureux. Hormis les échanges intellectuels que le jeune artiste eut avec le mari de son amante, comme en témoignent les lettres qu'il lui adressa lors de son arrivée à Rome de janvier 1885 à janvier 1886, Debussy trouva dans le genre de la mélodie une occasion unique d'expérimenter et d'innover en toute liberté, stimulé qu'il était par la dimension poétique qui le nourrissait profondément et qui lui permettait d'échapper aux carcans de formes musicales figées. Les mélodies des deux premiers disques témoignent de cette inventivité sans cesse renouvelée.

ALIQUOT PIANO
PATENT

ALFRED DE MUSSET & THÉOPHILE GAUTIER (1879-1881, 1883)

La chronologie des premières mélodies de jeunesse reste très difficile à établir. En effet, seuls six manuscrits de cette période sont datés, dont deux assez vaguement (*Caprice*, « fait en l'an 1880 » [CD1-3] et *Fête galante*, « avec formules de 1882 » [CD1-16]). Toutefois, la signature du jeune musicien étant assez changeante, il est possible de les classer d'une manière un peu plus précise. Ainsi, la toute première mélodie à avoir été conservée à ce jour est celle intitulée *Madrid* (CD1-2) : elle date vraisemblablement de la fin 1879. De forme assez simple, cette mélodie qui ne comporte pas de texte noté sous la musique s'adapte parfaitement aux sept sixains du poème de Musset extrait des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Dédiée à deux camarades du Conservatoire, le chanteur François Passerieu et le compositeur Paul Vidal, cette œuvre hispanisante faisait les délices de ce dernier : « J'aimais beaucoup pour ma part les mélodies de Debussy et ne me lassait pas d'entendre *Madrid, princesse des Espagnes* et sa *Ballade à la lune*. » Malheureusement, cette dernière n'a pas été retrouvée. En revanche, Debussy, qui, durant les étés et les automnes 1880 à 1882, faisait office d'accompagnateur et de répétiteur des enfants de Nadjeda von Meck, une riche dame russe éprise de Tchaïkowski, offrit durant l'été 1881 à l'un des ses fils, Alexandre, une mélodie pleine de fraîcheur et de grâce, *Rondeau* (CD1-10), également écrite sur un poème de Musset. Signalons qu'il reviendra une ultime fois à l'œuvre de Musset au début de l'année 1883 en recourant à une écriture hispanisante avec un poème intitulé *Les Filles de Cadix*. Il le met en musique en duo pour deux voix égales sous le titre de *Chanson espagnole* (CD2-2) et l'offre à madame Vasnier.

Cette veine espagnole à laquelle il restera profondément attaché sa vie durant — il y reviendra magistralement en 1903 avec *La Soirée dans Grenade*, deuxième des *Estampes pour piano* —, Debussy va l'exploiter une nouvelle fois dans son œuvre vocale avec une mélodie très ample, la plus longue qu'il n'ait jamais écrite (218 mesures) : *Séguidille* (CD2-10). Sans doute contemporaine de la *Chanson espagnole*, elle date de 1883 et est également destinée à madame Vasnier. Debussy l'a découvert dans un recueil de poésies de Théophile Gautier intitulé *España* et publié pour la première fois en 1845. Comme le souligne Marie Rolf à qui

l'on doit la récente édition critique de cette mélodie (Paris, Durand, 2014), Gautier suit la forme populaire de la séguedille espagnole avec refrain et couplet où alternent quatrains pour les couplets et tercet pour le refrain. De cette forme rendue célèbre en France par la *Carmen* de Georges Bizet, Debussy va s'approprier certaines formules rythmiques et mélodiques de caractère hispanisant qu'il emprunte non seulement à la pièce éponyme de *Carmen*, mais également à d'autres passages de l'opéra.

Toutefois, ce n'était pas la première fois que le jeune musicien avait été en contact avec l'œuvre de Gautier. En 1881, il avait mis en musique, toujours pour madame Vasnier, *Les Papillons* (CD1-13), pantoum du même écrivain qui avait déjà inspiré plusieurs compositeurs, tels Benjamin Godard, Émile Pessard ou Louis-Albert Bourgault-Ducoudray. Gautier, dont le poème se compose de trois quatrains, conçoit son poème comme un genre exotique, et non comme une forme avec des règles précises, telles que Baudelaire les emploiera avec quelques licences dans *Harmonie du soir* (voir plus bas *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*). Pour être en harmonie avec son sujet, Debussy déploie un accompagnement léger évoquant les papillons pour les premier et troisième quatrains ; seul le deuxième quatrain rompt cette volubilité par une écriture plus dépouillée et sobre. En offrant le manuscrit à celle qu'il aime, il ajoute cette dédicace flatteuse : « à Madame Vasnier qui a seule la voix assez légère pour chanter des mélodies où il est question de papillons. »

Le jeune musicien retournera une ultime fois à l'œuvre de Gautier le 31 mars 1883, sans doute au moment même où il achevait sa *Séguidille*, avec *Coquetterie posthume*, un poème d'un caractère étrange, extrait du recueil *Émaux et Camées* (1852) (CD2-1). Des huit quatrains qui le composent, Debussy en retient six (il omet les troisième et quatrième). Dans ce poème écrit à la première personne sous forme de testament, la narratrice demande à ce qu'on l'enterre dans toute sa beauté en la fardant et en l'habillant de sa plus belle robe. De cette macabre mise en scène qui rappelle certaines traditions extrême-orientales, Debussy tire une musique d'une force expressive saisissante dans un tempo Allegretto scherzando et prend même le soin d'indiquer « appassionato » au vers « Compté nos baisers infinis ».

THÉODORE DE BANVILLE (1880-1882)

De tous les poètes que Debussy met en musique, Banville, à côté de Verlaine, demeure le poète qui retient le plus volontiers son attention. Entre 1880 et 1882, Debussy va non seulement mettre en musique douze de ses poèmes, mais également s'intéresser à trois pièces de théâtre : *Hymnis* (comédie lyrique donnée le 15 novembre 1879 avec une musique de Jules Cressonnois) pour laquelle il avait projeté de mettre en musique plusieurs scènes, notamment la scène finale connue sous le titre d'*Ode bachique* et dédiée à madame Vasnier, ainsi que la première scène, dont il figure un extrait dans cette intégrale sous le titre *Il dort encore* (CD1-26) ; *Diane au bois* (comédie lyrique en trois actes représentée en octobre 1863), œuvre à laquelle il travaille de 1883 à 1885 et dont on possède un brouillon d'orchestre ; et *Florisse* restée selon Raymond Bonheur à l'état de projet. Enfin, l'un des poèmes, « Le triomphe de Bacchos à son retour des Indes » extrait du recueil de Banville *Les Stalactites*, lui inspire une suite d'orchestre en quatre parties, dont il ne subsiste que trois mouvements dans une version pour piano à quatre mains.

Les deux premières mélodies que le jeune accompagnateur Achille Debussy conçut pour Marie Vasnier sont sans doute *Caprice* (CD1-3) et *Les Baisers* (CD1-5). Elles proviennent du même recueil de Théodore de Banville intitulé *Améthystes, nouvelles odelettes amoureuses composées sur des rythmes de Ronsard*. Debussy les avait découvertes dans un volume publié par l'éditeur Charpentier en 1878 regroupant six autres recueils de Banville. Et le choix des *Baisers* et de *Caprice* est hautement symbolique puisque ces deux poèmes (en forme de sixains d'octosyllabes) ouvrent le recueil des *Améthystes*, opuscule d'inspiration amoureuse que Banville dédie « à Marie » [Daubrun]. Et le jeune musicien indique sur le manuscrit de *Caprice* qu'il offre à Marie Vasnier, la femme dont il est épris : « à Madame Vasnier, ces mélodies conçues en quelque sorte par votre souvenir ne peuvent que vous appartenir comme vous appartient l'auteur. Ach. Debussy ». Et dans celui des *Baisers*, il précise : « à Madame Vasnier la dernière mélodie que je pourrais bien faire. L'auteur. Ach. Debussy » Faut-il y voir une invitation destinée à faire céder la bien-aimée ? Quoi qu'il en soit, ces deux mélodies dévoilent un élan amoureux et musical, comme le révèle l'indication de caractère qu'il porte au début de *Caprice* : « Molto moderato. = mais avec un sentiment passionné ».

En feuilletant le même volume de poésies de Banville publié par Charpentier en 1878, Debussy s'intéresse à un autre opus les *Odelettes*, dont il va extraire un autre poème *Aimons-nous et dormons* (CD1-4). Celui-ci avait déjà été mis en musique en 1850 par François Delsarte, l'oncle de Georges Bizet. Il retiendra également l'attention de Reynaldo Hahn (1891), de Camille Saint-Saëns (1892) et de Pierre de Bréville (1913). Même si le manuscrit de cette mélodie n'est pas dédié à madame Vasnier — il provient de la collection de son ami Paul Vidal —, l'amour reste le thème principal, mais cette fois-ci dans une version plus apaisée. L'accompagnement de la partie de piano enlace la voix, parfois en écho et épouse les changements d'atmosphères poétiques, notamment lors du commencement de la deuxième strophe (« Le soleil s'éteindrait »).

Un an après le volume de 1878, l'éditeur Charpentier réunit dans un deuxième livre quatre recueils de Banville : *Les Cariatides, Les Stalactites, Le Sang de la coupe, Roses de Noël*. Debussy porte son attention uniquement sur les deux premiers opus. Et l'on sait avec certitude que Debussy employa cette édition, car c'est la seule à avoir des différences textuelles pour l'un des poèmes, *Fête galante* (CD1-16) (extrait des *Cariatides*). Par exemple au deuxième vers, Debussy compose sur « Car c'est ce soir fête chez Cydalise » (Charpentier, 1879) et non sur « C'est aujourd'hui fête chez Cydalise », vers qui figure dans les quatre autres éditions publiées du vivant de Banville. Des *Stalactites*, le jeune musicien retient deux poèmes, *Souhait* (CD1-12) et *Nuit d'étoiles* (CD1-1). Le premier fut mis en musique lors d'un séjour à Florence en compagnie de madame von Meck à l'automne 1881. L'unique manuscrit connu pour cette mélodie ne comporte aucun envoi à madame Vasnier, mais seulement le titre *Souhait* inventé par Debussy. Ce dernier précise que cette mélodie doit commencer « Moderato » dans le « Style d'un récitatif », avant de devenir plus « [a]passionato » avec le vers « Puissions-nous reposer sous deux pierres jumelles ! ». En dépit de cette indication, Debussy célèbre cette union amoureuse jusqu'à la tombe dans un climat de grande intimité et de sérénité. *Nuit d'étoiles*, (la seule œuvre, rappelons-le, à avoir été publiée entre 1880 et 1884) ne correspond pas au titre du poème de Banville, lequel s'intitule *La Dernière Pensée de Weber* avec en exergue un extrait du *Chat Murr* de E. T. A. Hoffmann. Le poète rend hommage à *La Dernière Valse* une œuvre pour piano que l'on croyait être de Weber, mais qui était en réalité l'œuvre de Reissiger. Banville suit donc la forme musicale, c'est-à-dire un refrain suivi de trois couplets, structure que Debussy adopte en omettant toutefois le deuxième couplet. À chaque reprise du refrain, l'accompagnement du piano qui privilégie la tessiture aiguë, varie et met remarquablement en valeur la partie vocale.

Les Cariatides représentent de loin le recueil qui a le plus séduit le jeune artiste, puisqu'il en choisit sept poèmes. Le premier à retenir son intention est le *Triolet à Philis* (CD1-11), extrait de la section du troisième livre intitulée *En habit zinzolin*. Le manuscrit, qui porte la date « Rome. Novembre 1881 », date du séjour italien de Debussy avec la famille von Meck. Le jeune musicien donna à Alexandre von Meck un deuxième manuscrit qui n'a malheureusement pas été retrouvé, mais qui fut publié par l'éditeur allemand Schott dans les années 1930. Sa composition est donc contemporaine de celle de *Souhait* que nous venons d'évoquer. Forme poétique de huit vers avec uniquement deux rimes, le triolet constitue selon Banville « une des conquêtes de notre temps, qui non seulement l'a renouvelé et se l'est assimilé, mais qui lui a donné un mouvement, une force comique et un éclat qu'il n'avait jamais eu autrefois ». Debussy suit la forme poétique avec un certain dépouillement que seule interrompt une ritournelle dans l'aigu du piano précédant le retour du même vers « Si j'étais le Zéphyr ailé ». Et c'est encore ce même thème du Zéphyr amoureux que Debussy adopte dans *Rêverie* (CD1-15), sonnet du premier livre de la section des *Amours d'Élise* des *Cariatides*, poème auquel Banville n'a donné aucun titre. Dans un deuxième manuscrit récemment découvert, Debussy délaisse celui-ci pour revenir à celui du *Zéphyr*. L'accompagnement de piano repose sur un ostinato rythmique qui s'interrompt après les deux quatrains et qui ressurgit au dernier vers (« Et que le bonheur fait mourir ») réitéré deux fois.

Mais la section des *Cariatides* que semble le plus affectionner Debussy est celle du livre troisième ayant pour titre *Les Caprices en dizains à la manière de Clément Marot* : elle comporte vingt-quatre poèmes. Faut-il y voir un goût pour les formes poétiques anciennes auxquelles Debussy s'intéressera plus tard en mettant en musique les œuvres de Villon, Charles d'Orléans ou Tristan L'Hermite ? Comme le note Banville dans son *Petit Traité de poésie française*, le dizain est « peut-être ce que l'art lyrique a produit chez nous de plus parfait ». Les cinq poèmes que Debussy choisit (III. *Fête galante* [CD1-16] ; VI. *Pierrot* [CD1-18] ; VII. *Sérénade* [CD1-17] ; XV. *Les Roses* [CD1-19] ; XVII. *Le Lilas* [CD1-20]) ont tous la même structure, soit dix vers de dix syllabes avec la particularité suivante : le premier vers rime avec le troisième, le deuxième avec le quatrième et le cinquième, le sixième, le septième et le neuvième riment ensemble, tandis que le huitième rime avec le dixième. Les cinq mélodies datent sans doute du premier semestre 1882, comme cela est indiqué dans l'un des trois manuscrits de *Fête galante* (« avec des formules de 1882 ») ou plus précisément dans celui du *Lilas* (« 12 avril 1882 »). Un dernier élément conforte cette datation : le 12 mai 1882, Debussy accompagna Marie Vasnier dans *Fête galante* et dans *Les Roses*, lors d'un concert donné à Paris, dans les salons de la maison Flaxland. Tous dédiés à madame Vasnier, excepté *Le Lilas*, les manuscrits comportent des envois d'une grande sobriété où seul figure le nom de l'intéressée. *Fête galante*, avec son « tempo di minuetto », et *Pierrot* témoignent du goût de la deuxième moitié du XIX^e^ pour le premier XVIII^e^ siècle revisité, l'atmosphère des fêtes galantes et de la *Commedia dell'arte*, que les Goncourt ont mis à la mode.

Dans *Pierrot*, Debussy joue avec l'air d'« Au clair de la lune », procédé auquel il aura recours plus tard dans la pièce pour piano, *Jardins sous la pluie* (*Estampes*) avec cette fois-ci « Nous n'irons plus au bois ». Quant à *Fête galante*, Debussy en réemploiera la matière musicale dans le menuet de la *Petite suite* pour piano à quatre mains (1889). Hormis *Fête galante* pour lequel il existe un deuxième manuscrit, une copie datant vraisemblablement des années 1890, ces mélodies n'étaient connues que par une source unique. En 2011, il a été découvert d'autres manuscrits pour *Fête galante*, *Les Roses* et *Pierrot*, versions qui présentent de nombreuses différences avec celle offerte à madame Vasnier. Tout ceci témoigne de l'attention et l'attachement que Debussy portait à ces mélodies issues des *Caprices en dizains à la manière de Clément Marot* de Banville. On notera également que dans *Sérénade* et *Pierrot*, il cède volontiers au goût de madame Vasnier pour les notes vocalisées sans paroles. Si *Fête galante* et *Pierrot* ont un climat plus léger et primesautier, *Les Roses*, un « allegro appassionato » qui enrobe amoureusement la voix, ou *Le Lilas* avec son « Tempo de fantasia » renouent avec une veine plus passionnée.

LECONTE DE LISLE (1881-1882)

À côté de Banville, Debussy s'intéresse également au grand poète parnassien qu'est Leconte de Lisle. Il met en musique cinq poèmes de celui-ci, notamment *Les Elfes*, dont il ne subsistait jusqu'à une date récente que des esquisses sommaires. Quatre d'entre eux sont extraits des *Poèmes antiques* que Leconte de Lisle avait fait paraître chez Ducloux en 1852 et que Debussy découvrit sans doute dans la deuxième édition de Lemerre en 1881. Si *Hélène* (XI) et Églogue (XXXVII) sont transformées en scène lyrique pour voix et orchestre dans le cadre de son travail au conservatoire et sont restées inabouties, deux autres œuvres en revanche sont achevées et proviennent d'une section située presque à la fin des *Poèmes antiques* et intitulée *Chansons écossaises* (XLVI). Des six qui la composent, Debussy en retient deux : la première, *Jane* (CD1-8) et la quatrième, *La Fille aux cheveux de lin* (CD1-9). Si le manuscrit de la première comporte un simple envoi à « Madame Vasnier », le deuxième comporte un texte plus développé : « à Mme Vanier [*sic*] qui a réalisé ce problème que ce n'est pas la musique qui fait la beauté du chant mais le chant qui fait la beauté de la musique (surtout la mienne) l'auteur humble et reconnaissant. » Le musicien ajoute à la fin de la pièce ce court texte : « Tout ce que je peux avoir de bon dans le cerveau est là-dedans — Voyez et jugez. » Ces deux mélodies, en raison de la forme de la signature, datent vraisemblablement du premier semestre 1881. *Jane,* de dimension plus modeste que *La Fille aux cheveux de lin*, se présente sous forme d'un refrain (un distique) suivi de trois couplets en quatrain, le tout en octosyllabes. Le texte, comme ceux de Banville qu'il mit en musique à la même période, n'était ni plus ni moins qu'une déclaration amoureuse et passionnée, avec un accompagnement pianistique qui double la partie vocale à certains passages ou qui soutient la voix avec de accords syncopés. Quant à *La Fille aux cheveux de lin*, elle constitue la première mélodie de dimension imposante (72 mesures) que le jeune Achille a composée. La forme en est identique à *Jane*, sauf que le poème commence par le

premier couplet en quatrain suivi du refrain en distique. Pour illustrer les premiers vers qui évoquent cette fille aux cheveux de lin « Qui chante au frais matin », Debussy commence sa pièce par une longue et grande vocalise sans paroles portant l'indication « Tempo di fantasia », vocalise qui revient avant le premier refrain. Il soigne tout particulièrement la partie de piano : très développée, elle a des couleurs quasi orchestrales. Bien des années plus tard, Debussy se souviendra de ce poème puisqu'en 1910 il utilisera ce même titre pour son huitième prélude du premier livre.

Un an plus tard, Debussy renoue avec les poèmes de Leconte de Lisle avec *Les Elfes* (CD1-25), œuvre très populaire dans la jeunesse de Debussy et rompt ainsi avec les formes brèves de Banville (les cinq dizains évoqués ci-dessus). Extraite des *Poèmes barbares*, cette mélodie, l'une des deux plus longues que Debussy ait jamais composée (176 mesures) avec *Séguidille*, possède un souffle épique reflétant admirablement le climat de la ballade nordique du poète. Comme le souligne Edgard Pich, ce texte exprime la douleur amoureuse : « Le "noir cheval" du fiancé [...], la "nuit brune" où il galope, les "mauvais esprits" qui hantent la forêt, la lune, divinité maléfique et magicienne, annoncent le tragique dénouement de la ballade. » Bien qu'ayant pratiqué quelques coupes dans le poème, Debussy utilise la forme couplet-refrain correspondant au texte de Leconte de Lisle. Ainsi le refrain, basé sur le distique « Couronnés de thym et de marjolaine, / Les Elfes joyeux dansent sur la plaine » revient quatre fois et donne lieu à une série de variantes sur le premier vers « Couronnés de thym et de marjolaine », tandis que le deuxième vers « Les Elfes joyeux dansent sur la plaine », répété deux fois par Debussy est mis en musique de manière assez similaire sous forme de mouvement chromatique descendant. L'écriture pianistique bien souvent orchestrale, où transparaissent des réminiscences de *La Walkyrie* de Wagner, alliée à la virtuosité vocale contribue au caractère tragique de cette chevauchée.

AUTRES POÈTES CONTEMPORAINS (1881-1882) : MARIUS DILLARD, LEON VALADE, CHARLES CROS, MAURICE BOUCHOR ET ARMAND RENAUD

Parmi les toutes premières mélodies que Debussy composa, il en figure deux datant du premier semestre 1881 : *Rondel chinois* (CD1-6), et *Tragédie* (CD1-7). L'auteur du texte de la première qui porte le nom de *Rondel chinois* est resté très longtemps inconnu. Grâce à la découverte récente d'un deuxième manuscrit, on sait que le poète qui se cache derrière ce sonnet au style douteux n'est autre que Marius Dillard. Né dans le Gard en 1860, il fit carrière à Rouen, si l'on en croit le *Dictionnaire biographique comprenant la liste et les biographies des notabilités du département de la Seine-Inférieure* (de 1892). Auteur de « nombreux articles de critique, de littérature, d'art, de musique » et directeur de la revue *Rouen-Artiste*, il avait, selon la notice de cet ouvrage, deux volumes de vers en préparation, *Rondels* et *Angoisses*, recueils apparemment non publiés. En revanche, il était indiqué qu'il avait fait ses débuts dans une série de revues, notamment la *Revue des poètes et des auteurs dramatiques*, le *Trouvère* ou l'*Union littéraire*, revues dont les collections sont bien souvent lacunaires. En dépouillant plusieurs de ces revues, j'ai réussi presque miraculeusement à retrouver ce *Rondel chinois* avec lequel le jeune Dillard remporta un premier prix fin avril 1878, rondel qui lui valut les honneurs de la publication dans le numéro du 5 mai de l'*Union littéraire des poètes et des prosateurs*. Si une partie du mystère est enfin levé, on ignore toujours dans quelle circonstance Debussy mit en musique ce poème dédié à la célèbre poétesse et romancière Judith Mendès (Gautier). Le jeune Dillard, bien que Rouennais, aurait-il fréquenté le cercle des Vasnier ? La question reste pour le moment sans réponse. Dans cette mélodie, Debussy privilégie les mélismes vocaux qu'il soutient avec une partie de piano relativement dépouillée où alternent quintes et octaves. Ainsi note-t-il sur le manuscrit offert à madame Vasnier qu'elle est la « seule qui peut chanter et faire oublier tout ce que cette musique a d'inchantable et de chinois ». *Tragédie* (CD1-7) appartient à un cycle de *Nocturnes poèmes imités de Henri Heine* publiés en 1880. Ce recueil est l'œuvre de Léon Valade (1841-1884) à qui l'on doit également une traduction de l'*Intermezzo* de Heine. Si le texte évoque un amour innocent se terminant par la fuite et la mort, l'envoi qui figure sur le manuscrit donné à madame Vasnier l'est nettement moins : « la seule muse qui m'ait jamais inspiré quelque chose ressemblant à un sentiment musical (je ne parle que de cela) ».

L'ironie du texte de Valade se reflète dans l'écriture musicale de Debussy, qui n'est pas sans rappeler certaines pages d'Emmanuel Chabrier.

Quant à *L'Archet* (CD1-21) qui date du premier semestre 1882, poème de Charles Cros (1842-1888) extrait du *Coffret de santal* et seul texte de cet auteur que Debussy allait mettre en musique, il présente quelques similitudes avec *Les Elfes* de Leconte de Lisle : l'amour tragique d'une femme à la longue chevelure blonde pour un chevalier. Là encore la connotation fantastique n'est pas sans rappeler celle du *Conseiller Krespel* des contes d'Hoffmann : la « voix étrange, musicale » de la femme aimée va se métamorphoser en un archet fait de « ses tresses ». La mélodie se termine par une coda finale dans l'extrême grave du piano avec à la main droite une série d'accords descendants apportant une lumière différente à chaque mesure.
Les deux poésies de Bouchor (1855-1929), la *Romance* « *Non, les baisers d'amour* » (CD1-23) et *Le matelot qui tombe à l'eau* (CD1-22), extraits des *Poèmes de l'Amour et de la Mer* (1876), recueil qui allait également inspirer Ernest Chausson, révèlent un regard plus sarcastique sur l'amour et n'ont donc pas été dédiées à madame Vasnier. Dans la *Romance*, une invitation à s'aimer sans plus attendre et dont le texte commence par ces baisers d'amour qui n'éveillent point les morts, Debussy conçoit un accompagnement aux couleurs finement ciselées. Quant au *Matelot qui tombe à l'eau* (premier semestre 1882), la plus courte mélodie de Debussy (14 mesures) et la seule destinée à une voix d'homme, elle offre avec sa teinte pentatonique un modèle de concision et se termine sur un intervalle de seconde majeure « ironique » en écho aux quelques notes que l'« on entend traîner sur l'eau ».

Extrait des *Nuits persanes* d'Armand Renaud, dont Camille Saint-Saëns avait mis en musique sept autres textes en 1870, *Flots, palmes, sables* (CD1-24) décrit un univers marin fort éloigné géographiquement de celui du *Matelot qui tombe à l'eau*. Daté du 2 juin 1882, le manuscrit contient une envoûtante partie vocale ornée de nombreuses formules mélismatiques destinées à dépeindre cet orient lointain. Quelques années plus tard, Debussy en renforce la couleur exotique en adjoignant à la partie de piano un deuxième accompagnement destiné à la harpe.

FÊTES GALANTES DE PAUL VERLAINE (1882)

Au début de l'année 1882, Debussy découvre, probablement grâce aux Vasnier, les *Fêtes galantes* de Verlaine dans l'édition Lemerre de 1869, la seule édition disponible. À cette une époque, ce dernier était peu connu et jouissait d'une réputation sulfureuse à la suite de sa liaison avec Arthur Rimbaud. Ainsi Debussy est-il, à notre connaissance, l'un des tout premiers à mettre en musique les poésies de Verlaine. Sa fascination pour l'univers verlainien l'incita même à dénommer deux de ses pièces de la *Petite suite* pour piano à quatre mains de 1889, *En bateau* et *Cortège*, titres qui proviennent du même recueil de Verlaine. Séduit par l'atmosphère évoquant d'une manière très subtile le XVIII^e^ siècle, semblable à celle des tableaux de Watteau, Debussy mit en musique huit des vingt-deux poèmes à diverses périodes de sa vie. Ainsi, le 8 janvier 1882 compose-t-il sa première mélodie verlainienne, *Fantoches* (CD1-14), dont il restitue avec vigueur le caractère fantasque du « Pierrot qui n'a rien d'un Clitandre ». En septembre de la même année, il poursuit son travail avec *En sourdine* (CD1-29) dont il transpose tout le mystère au moyen d'un langage harmonique très élaboré : des accords soutenus dans la partie de piano et une écriture vocale plus intérieure et moins démonstrative. En novembre il livre une version scintillante de *Mandoline* (CD1-28), et sans doute en décembre il met en musique *Clair de lune* (CD1-30). Preuve s'il en est de son attachement à ces poèmes, il va tout d'abord les retranscrire fin 1884 dans l'album « Chansons » que nous avons déjà évoqué et qu'il destine à madame Vasnier, en les regroupant sous le titre de *Fêtes galantes* dans l'ordre suivant (« 1. *Pantomime* ; 2. *En sourdine* ; 3. *Mandoline* ; 4. *Clair de lune* ; 5. *Fantoches* »)

et y apportant un certain nombre de changements dans l'articulation et l'écriture pianistique. En décembre 1885, alors qu'il séjourne à la villa Médicis à Rome, il écrit au peintre-émailleur, Claudius Popelin, le père de son ami Gustave, pour lui demander s'il ne peut pas copier quelques pièces des *Fêtes galantes* : « J'ai fait une suite de mélodies sur les *Fêtes galantes* de *Paul Verlaine*, je voudrais la compléter et par malheur j'ai perdu l'exemplaire que j'avais, ayant demandé qu'on m'en renvoie un autre, on me répond que les exemplaires restants, coûtent quinze francs. Ce n'est pas un pauvre petit musicien comme moi qui peut payer de pareilles folies, et si les Poètes se mettaient tous à vendre leurs livres à des prix aussi Rothschildiens, ça serait encore le meilleur moyen qu'ils aient, pour empêcher la Musique de s'attaquer à leurs vers. Donc, en ayant vu un exemplaire dans votre bibliothèque, je vous demanderais de me copier la dernière pièce du volume, puis une qui s'appelle, je crois, Colombine. » Ainsi apprend-on que dès 1885 il songeait à mettre en musique *Colloque sentimental* (la dernière pièce du recueil), projet qu'il ne réalisera qu'en 1904 (voir plus bas *Fêtes galantes II*). Malheureusement, il ne subsiste aucun manuscrit de ces deux pièces. Mais il n'en restera pas là, puisqu'il décide dans les années 1890 de reprendre quatre d'entre elles. Tout d'abord, *Mandoline* est publiée dans une version de nouveau révisée (CD3-1), tant vocalement que pianistiquement dans la *Revue illustrée* et conjointement chez Durand en 1890. Ensuite, Debussy rassemble sous le titre de *Fêtes galantes I* (CD3-9 à 11) uniquement trois mélodies : *Fantoches* qu'il retouche également et *En sourdine* et *Clair de lune*, ces deux dernières faisant l'objet d'une nouvelle mise en musique radicalement différente des versions de 1882 (voir plus bas *Fêtes galantes I*). Seule *Pantomime* (CD1-27) reste dans les cartons de Debussy et sera publiée de façon posthume en 1926.

PAUL BOURGET (1883-1885, 1891)

Par l'intermédiaire des Vasnier, il fait la connaissance de Paul Bourget et découvre son œuvre, notamment les *Essais de psychologie contemporaine* de 1883, qui marquent une nouvelle approche de la critique littéraire. Le livre de poèmes qui retient tout particulièrement son attention est celui des *Aveux*, recueil de poésies édité par Lemerre en 1882 et divisé en trois livres (I. *Amour* ; II. *Dilettantisme* ; III. *Spleen*). De ce volume, Debussy va mettre en musique neuf poèmes, cinq provenant du premier livre « Amour » et les quatre autres du deuxième livre « Dilettantisme ». Dans l'album « Chansons » offert à madame Vasnier, le jeune musicien note les dates de composition de ces six mélodies, dont l'écriture commence en septembre 1883 avec *Romance « Silence ineffable »* (CD2-3) et *Musique* (CD2-4) et se poursuit en novembre avec *Paysage sentimental* (CD2-5) puis en janvier 1884 avec la *Romance « Voici que le printemps » Musique pour éventail* (CD2-6). Ce premier cycle s'achève en février 1884 avec *La Romance d'Ariel* (CD2-7) et *Regret* (CD2-8).
Si Debussy ne renonce pas à mettre en valeur la tessiture de soprano de madame Vasnier en allant jusqu'au *ré bémol* aigu et en usant encore de mélismes, il varie et densifie considérablement son écriture pianistique qui épouse avec subtilité les moindres inflexions des poèmes de Bourget. Il en apprécie la musicalité si naturelle, particulièrement présente parmi les poèmes des *Aveux* que l'écrivain baptise « Romance ». De cet ensemble qui marque un tournant compositionnel important, lequel verra son accomplissement dans les *Ariettes* de Verlaine, Debussy n'en fera éditer qu'une seule, *Paysage sentimental* (CD3-4) que publiera la *Revue illustrée* le 15 avril 1891. Comme à son habitude, il la retravaille, notamment en raccourcissant la coda ; il la dédie non pas à madame Vasnier, mais à une certaine Jeanne Andrée. Quant à la *Romance « Voici que le printemps »*, elle sera publiée en 1903 dans une version également révisée (CD3-3), sans que l'on sache si Debussy a donné son accord à cette publication.

Toutefois, Debussy ne délaisse pas pour autant l'œuvre poétique de Bourget. Lors de son séjour à la villa Médicis, il écrit en octobre 1885 à Henri Vasnier qu'il a achevé une nouvelle mélodie sur un poème de Bourget. Sans doute s'agit-il de *L'Âme évaporée* (CD3-7) ou des *Cloches* (CD3-8) que Debussy fit éditer chez Durand en décembre 1891 ? Dans la première, il montre une sensibilité poétique particulière, notamment lors du changement de couleur entre les deux strophes, changement souligné par l'écriture plus fluide du piano et l'éclairage majeur. Quant à la dernière poésie *Beau soir* (CD3-6), elle marque un point culminant : profondeur et fluidité des accords qui changent de couleur en fonction du sens du texte, suspension du temps et entrelacements rythmiques qui enveloppent la ligne mélodique lors des trois premiers vers du deuxième quatrain (« Un conseil de goûter d'être au monde »).

STÉPHANE MALLARMÉ (1884)

Au milieu de ce travail consacré à Paul Bourget, Debussy choisit le 8 février 1884 de mettre en musique *Apparition* (CD2-9), un poème de Mallarmé, à une époque où le public ne pouvait avoir connaissance que de quelques œuvres. En effet, ce poème, dont l'écriture remonte aux années 1860, fut publié pour la première fois en novembre 1883 dans la revue hebdomadaire *Lutèce* (n° 95) et faisait partie d'une série de numéros successifs d'août 1883 à janvier 1884, réunis par Paul Verlaine sous le titre de *Poètes maudits*. Debussy qui, comme nous l'avons vu s'intéressait à Verlaine, dut lire avec intérêt non seulement les œuvres poétiques de Mallarmé, mais aussi celles de Tristan Corbière et d'Arthur Rimbaud, notamment *Le Bateau ivre* dont c'était la première parution. Hormis *Apparition* qui le séduisit, Debussy avait sans doute apprécié deux autres poèmes de Mallarmé, *Placet*, sonnet qu'il allait mettre en musique trente ans plus tard, en 1913 (voir plus bas), mais également *Le Tombeau d'Edgar Poe*, auteur qu'il allait affectionner tout particulièrement. Toujours dédiée à madame Vasnier, cette mélodie déploie un lyrisme d'une rare intensité soutenu par un accompagnement riche de sonorités quasi orchestrales annonçant certaines pages de *Pelléas et Mélisande*.

DES *ARIETTES* (1885-1888) AUX *ARIETTES OUBLIÉES* (1903)

Les six *Ariettes* occupent une place particulière dans l'œuvre vocale de Debussy. Si l'on excepte *Nuit d'étoiles*, elles constituent le premier cycle de mélodies que le compositeur livre au public. Éditées en 1888 chez la veuve Girod, « un éditeur compatissant et philanthropique », elles se composent de six numéros et étaient vendues séparément. Les poèmes mis en musique par Debussy proviennent du recueil de Verlaine, *Romances sans paroles*, lequel allait faire l'objet d'une deuxième édition chez Vanier en 1887. En fait, cette dernière était presque une première édition, puisque l'œuvre de Verlaine, qui avait été d'abord éditée à Sens en 1874, n'avait connu aucune diffusion en raison de l'incarcération du poète après qu'il eut blessé Rimbaud d'un coup de revolver. Toujours est-il que la publication des *Ariettes* de Debussy n'est probablement pas étrangère à l'écho qu'avait reçu quelques mois auparavant cette deuxième édition chez Vanier des *Romances sans paroles*. De ce recueil divisé en plusieurs sections, Debussy extrait de la première dénommée « Ariettes oubliées », le n° I, *C'est l'extase* (CD2-14), le n° III, *Il pleure dans mon cœur* (CD2-15) et le n° IX, *L'Ombre des arbres* (CD2-11). De celle baptisée « Paysages belges », il retient *Chevaux de bois*, poème en sept strophes que Verlaine allait republier en neuf strophes dans *Sagesse* en 1881, avant de le supprimer des rééditions suivantes de ce recueil. Debussy modifiera deux fois le texte de Verlaine, une première fois en janvier 1885 (CD2-12) en substituant la deuxième strophe des *Romances sans paroles* à celle de *Sagesse*. Puis au moment de l'édition de 1888, il suivra finalement la deuxième version verlainienne en substituant aux quatre dernières strophes des *Romances sans paroles*, les quatrième, septième, huitième et neuvième strophes de *Sagesse* (CD2-16). Enfin, Debussy jette son dévolu sur les deux derniers poèmes de l'ultime section « Aquarelles » : *Green* et *Spleen*.

Les deux premiers poèmes mis en musique (*L'Ombre des arbres* et *Chevaux de bois*) datent de janvier 1885, quelques semaines avant son départ pour la Villa Médicis. En janvier 1886, alors qu'il résidait encore à Rome, il compose *Green* (CD2-13). Quant aux deux premières *Ariettes*, elles datent de mars 1887, mois où il regagna Paris définitivement. Bien qu'aucun manuscrit ne comporte un envoi à madame Vasnier, la tessiture vocale reste encore fortement marquée dans son ampleur par son amante dont il allait se séparer à la fin de 1885. En revanche, le jeune Prix de Rome abandonne définitivement les mélismes qu'elle semblait tant affectionner. Ce cycle constitue en quelque sorte un point d'accomplissement des travaux antérieurs que le musicien avait entrepris sur les poèmes de Bourget ou de Mallarmé : le sens du texte poétique gouverne les choix rythmiques, harmoniques et dynamiques, afin de créer pour chacun un écrin révélant la beauté unique de cette fusion entre poésie et musique. Les accords syncopés et haletants mêlés au roulis expressif de *C'est l'extase* s'enchaînent à l'extraordinaire fluidité d'*Il pleure dans mon cœur* que seul interrompt ce passage douloureux du « deuil sans raison ». Au tragique de *L'Ombre des arbres* qui s'achève dans les « espérances noyées » succède le manège forain des *Chevaux de bois* qui tournoient pour ne s'interrompre qu'à la nuit tombante. Le doux enlacement de *Green* cède le pas au désespoir et à la cruauté de *Spleen* (CD2-17).

En 1903, Debussy fera publier une seconde édition de ce recueil chez Fromont, en ajoutant au titre d'*Ariettes* l'adjectif *oubliées*, conformément à l'indication verlainienne de la première partie des *Romances sans paroles*. Il la dédie à Mary Garden, la créatrice du rôle de Mélisande à l'Opéra-Comique, avec laquelle il allait enregistrer en 1904 trois mélodies de ce cycle, seul enregistrement acoustique connu de Debussy au piano. Comme à son habitude, il procède à de nombreux changements dans la partie vocale dont il réduit l'étendue ainsi que dans celle du piano (CD4-2 à 7).

CINQ POÈMES DE CH. BAUDELAIRE (1887-1889)

Au moment où Debussy achève son cycle consacré aux *Ariettes*, il se tourne vers l'un de ses auteurs favoris, Charles Baudelaire. Le 16 février 1889, il remplit un questionnaire en anglais qui circulait dans les milieux artistiques. À la question « Your favourite poets », il répond uniquement « Baudelaire ». Les cinq mélodies extraites de la section « Spleen et idéal » des *Fleurs du mal* furent composées dans l'ordre suivant : en décembre 1887, le n° V, *La Mort des amants* (CD2-22) ; en janvier 1888, le n° I, *Le Balcon* (CD2-18) ; en janvier 1889, le n° II, *Harmonie du soir* (CD2-19) ; en mars 1889, le n° III, *Le Jet d'eau* (CD2-20) ; et sans doute après mars 1889, le n° IV, *Recueillement* (CD2-21). Curieusement pour *Le Jet d'eau*, Debussy a recours à une version qui fut publiée dans *La Petite Revue* en juillet 1865. En effet la strophe qui sert de refrain est la suivante : « La gerbe d'eau qui berce / Ses mille fleurs / Que la lune traverse / De ses lueurs / Tombe comme une averse / De larges pleurs. » au lieu de celle publiée dans l'édition de 1868, couramment rééditée par la suite : « La gerbe épanouie / En mille fleurs / Où Phoebé réjouie / Met ses couleurs, / Tombe comme une pluie / De larges pleurs. » À noter aussi que Debussy change le mot « lueurs » en « pâleurs ». Tirés à cent cinquante exemplaires, dont cinquante sur papier de hollande, les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* furent imprimés sans indication de lieu ou de nom d'éditeur et déposés pour les exemplaires restants à la Librairie de l'Art indépendant. L'esthétique du volume rappelle les publications symbolistes de cette étrange librairie que Debussy allait fréquenter dans les années 1890 : grand format (37 x 28,5 cm), couverture en simili parchemin, titrée de bleu, or et brun, grandes marges, gravure espacée, pages blanches introduites afin que chaque mélodie commence en belle page. En somme, une édition musicale pour les happy few qui satisfaisait les goûts de Debussy, préoccupation qu'il n'abandonna jamais sa vie durant. Ces *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* sont dédiés à Étienne Dupin (1864-1899), un personnage difficile à cerner. Qualifié dans plusieurs biographies de Debussy, de financier et riche amateur de musique, ce jeune homme, licencié en droit, exerçait le métier d'employé à la banque Dansaert-Loewenstein.

Toutefois, il ne semble ni disposer d'une fortune personnelle ni exercer un quelconque mécénat. Robert Godet, qui connut intimement Debussy dans ces années-là, le décrit comme « un jeune homme du monde dans une situation très aisée, élégant et charmant, cultivé, un peu mystique, et lecteur assidu de la *Légende Dorée* ». Le fait que Debussy lui dédie l'édition des *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* montre que Dupin fut un intime du compositeur. Amateur de musique, ce dernier fait deux années de suite le voyage à Bayreuth en compagnie de Debussy, dont il doit sans doute payer les frais : tout d'abord en août 1888 où ils entendent *Les Maîtres Chanteurs* et *Parsifal* dirigés par Hans Richter et Félix Mottl puis en août de l'année suivante, où ils assistent à la représentation de *Tristan* sous la direction de Félix Mottl.

Cette expérience wagnérienne est déterminante puisqu'elle exerce une forte influence sur la composition de ce cycle de cinq mélodies. Les parties de piano quasi orchestrales, la voix traitée plutôt instrumentalement que vocalement, la présence de leitmotive, de nombreux chromatismes, autant d'éléments qui soulignent l'influence wagnérienne dans l'œuvre de Debussy. Il pousse même le raffinement à essayer de transposer musicalement dans *Harmonie du soir* la forme si particulière du pantoum qui consiste à reprendre les deuxième et quatrième vers de chaque strophe, comme premier et troisième vers de la strophe suivante. Dans *Recueillement*, Debussy a recours à ce style récitatif qu'il utilisera avec bonheur dans *Pelléas et Mélisande*. Après ce recueil, il luttera ardemment contre la fascination qu'exerce « le fantôme du vieux Klingsor alias R. Wagner » (octobre 1893 à Ernest Chausson). En tout cas, ces œuvres séduisirent le poète Stéphane Mallarmé qui demanda à rencontrer ce jeune compositeur talentueux afin de lui proposer d'ajouter un « rien de musique » à son *Après-midi d'un faune*. Ce rien allait devenir une somptueuse page orchestrale, plus connue sous le nom de *Prélude à l'Après-midi d'un faune*.

DES *FÊTES GALANTES* I AUX *TROIS MÉLODIES DE PAUL VERLAINE* (1891)

Après l'épisode baudelairien, l'année 1891 marque le retour à Verlaine. En effet, Debussy va d'un côté revenir sur trois poèmes des *Fêtes galantes* qu'il avait mis en musique en 1882 (1. *En sourdine* [CD3-9] ; 2. *Fantoches* [CD3-10] ; 3. *Clair de lune* [CD3-11]) et de l'autre, choisir trois autres textes provenant de la troisième partie de *Sagesse* : 1. *La mer est plus belle que les cathédrales* (n° XV du recueil verlainien) (CD3-12) ; 2. *Le son du cor s'afflige vers les bois* (n° IX) (CD3-13) ; 3. *L'échelonnement des haies* (n° XIII) (CD3-14). Ce volume de Verlaine, dont Debussy avait extrait quelques strophes pour *Chevaux de bois* (voir ci-dessus), avait été publié pour la première fois en 1881. La remise sur le métier des Fêtes galantes est de deux ordres. Si Debussy retravaille *Fantoches*, tout particulièrement la partie pianistique, mais également la partie vocale, ce qu'il avait déjà fait à plusieurs reprises par le passé pour d'autres mélodies, il va entièrement réécrire *En sourdine* et *Clair de lune*. La musique qu'il compose à cette occasion n'a plus rien à voir avec les versions de 1882 : il s'agit bel et bien de nouvelles œuvres qui n'ont en commun avec les précédentes que le texte des poèmes. Par comparaison avec les mélodies baudelairiennes, l'écriture pianistique n'a pas cette dimension orchestrale. Bien que le leitmotiv soit délaissé, on notera toutefois que dans *En sourdine*, Debussy va utiliser un motif récurent dont on découvre à la fin qu'il est celui du « rossignol qui chantera ». Enfin, dans *Clair de lune*, Debussy emploie un contrepoint rythmique et mélodique d'une valeur longue suivie de trois brèves dans une continuité de doubles croches créant un paysage sonore. Qui plus est, il restitue avec une extraordinaire finesse l'enjambement verlainien entre les deuxième et troisième strophes (« Et leur chanson se mêle au clair de lune, // Au calme clair de lune ») par un glissement vocal d'un demi-ton sur le mot « lune ». Pour des raisons que l'on ignore, ces trois mélodies ne furent pas éditées en 1891, mais en 1903 chez Fromont. La première des trois est dédiée à madame Robert Godet, l'épouse du journaliste, musicologue et compositeur avec lequel Debussy s'était lié d'amitié, les deuxième et troisième à Louise Desjardins et Marie Fontaine, cantatrices amateurs et épouses respectives des frères Lucien et Arthur Fontaine, des amis proches du compositeur.

Quant aux *Trois Mélodies de Paul Verlaine*, elles ont un souffle vocal et instrumental qui laisse pressentir bien souvent les futures pages du drame lyrique de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, œuvre qu'il allait commencer durant l'été 1893. La fluidité de la première qui n'exclut pas une forte densité harmonique représente la première marine que Debussy ait jamais composée. La seconde dévoile ce style quasi parlando que Debussy portera à son point culminant dans son opéra, tandis la troisième annonce maintes pages pianistiques des années 1900. Comme l'écrit Pierre Louÿs, un intime de Debussy, « elles sont verlainiennes jusqu'au bout des croches ». L'écriture vocale de Debussy s'est profondément transformée au profit d'une tessiture plus resserrée et d'une fine mise en valeur du texte. Bien que l'éditeur Hamelle en ait obtenu la cession le 30 août 1891, il ne les publia qu'en 1901 pour des raisons qu'on ignore. Peut-être les jugeait-il trop difficiles d'abord par comparaison avec les mélodies de Fauré dont il était l'éditeur principal ? La première est dédiée au compositeur Ernest Chausson, qui avait soutenu Debussy à la Société nationale dans les années 1890, avant que ceux-ci ne se lient d'amitiés, les deuxième et troisième à Robert Godet.

MÉLODIES ÉPARSES (1890-1892) : *FLEUR DES BLÉS, LA BELLE AU BOIS DORMANT, LES ANGÉLUS*

L'histoire de *Fleur des blés* (CD3-5) reste quelque peu mystérieuse. L'auteur du texte André Girod reste méconnu, si ce n'est que l'éditeur Girod, qui publia la mélodie de Debussy 1891, livra au public trois œuvres vocales sur des poèmes du même (deux dues à Henri Woollett et une d'Alexandre Georges). Peut-être ce poète avait-il un lien de parenté avec l'éditeur ? Datée des années 1880 par plusieurs biographes en raison de sa dédicace à madame Deguingand, élève du cours de madame Moreau-Sainti où, comme nous l'avons vu, Debussy fut accompagnateur de 1880 à 1884, cette œuvre semble bien plus tardive, notamment en raison d'une partie de piano assez proche de la *Suite bergamasque* pour piano, elle-même datée de 1890. En revanche, le manuscrit de la deuxième mélodie, *La Belle au bois dormant* (CD3-2), porte la date de juillet 1890. Le texte est dû à cet artiste protéiforme qu'était Vincent Hyspa, à la fois chansonnier, acteur, humoriste, écrivain et compositeur, dont Debussy avait fait la connaissance au célèbre cabaret *Le Chat noir* à Montmartre. Au texte qui caricature les contes médiévaux Debussy adjoint une musique dont la fluidité est interrompue par une ritournelle au piano sur l'air de « Nous n'irons plus au bois » avec en réponse à la main gauche sur « La belle que voilà », chanson enfantine que Debussy allait réemployer dans l'une des *Images* de 1894 et dans *Jardins sous la pluie*, la troisième des *Estampes*. Quant aux *Angélus* (CD3-15) qui furent publiés chez Hamelle en 1893, ils proviennent du livre de poésie de l'écrivain belge Grégoire Le Roy, *Mon cœur pleure d'autrefois* que Vanier avait fait paraître en 1889. Debussy les met en musique en février 1892, donc quelques mois avant d'entreprendre les *Proses lyriques*. L'accompagnement avec ce motif de quatre croches ascendantes répétées de manière quasi continue évoque d'emblée la sonorité des cloches « chrétiennes pour les matines » qui fascinaient Debussy.

PROSES LYRIQUES (1892-1893)

Lorsque Debussy entreprend en 1892 la composition des quatre *Proses lyriques*, il se lance dans une aventure tout à fait nouvelle. En effet, il décide d'être l'auteur des poèmes qu'il allait mettre en musique. Bien des années après, en mars 1911, en réponse à une enquête de Fernand Divoire portant sur « Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? », Debussy y énonce un certain nombre de vérités qui lui sont chères et qui évoquent son travail passé sur les *Proses lyriques* : « Les vrais beaux vers, il ne faut pas exagérer, il n'y en a pas tant que ça. Qui en fait aujourd'hui ? Mais quand il s'en trouve, il vaut mieux ne pas y toucher. Henri de Régnier, qui fait des vers pleins, classiques, ne peut pas être mis en musique. Les vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous. [...] Avec la prose rythmée, on est plus à son aise, on peut mieux se retourner dans tous les sens. » Debussy fait donc le choix délibéré d'utiliser le vers libre et donc de s'affranchir des contraintes métriques, que ce soit des octosyllabes, des alexandrins ou des vers impairs, qu'employaient Banville, Verlaine ou Baudelaire. En affirmant la prééminence de la prose rythmée sur le vers classique, Debussy se montre donc fidèle à l'esthétique symboliste de sa jeunesse. En effet, l'une des terres d'investigation du symbolisme a été la libération de la métrique du vers. Et ce n'est pas un hasard si les deux premiers poèmes des *Proses lyriques* paraissent dans une revue intitulée les *Entretiens politiques et littéraires*. Fondée en avril 1890, cette revue commençait dans son premier numéro par un texte sur l'importance du vers libre dû au poète franco-américain Francis Vielé-Griffin, l'un des fondateurs avec Henri de Régnier de ce périodique. Selon Louis Laloy, ce serait bien le poète Henri de Régnier qui aurait revu le texte des premiers poèmes du musicien. Le choix du titre *Proses lyriques* pour ce recueil de quatre mélodies illustre bien les préoccupations de Debussy en matière de texte à mettre en musique. Il ne veut à aucun prix être l'esclave d'une quelconque versification, mais au contraire trouver une prose rythmée qui convienne à son lyrisme intime. Chacune des quatre *Proses lyriques* (*De rêve* [CD3-16], *De grève* [CD3-17], *De fleurs* [CD3-18], *De soir* [CD3-19]) est dédiée à un ami proche.

La première, *De soir*, est offerte à Vital Hocquet, dont le nom était en fait Narcisse Lebeau et qui exerçait le métier de plombier. Debussy l'avait rencontré au cabaret *Le Chat Noir* dans les années 1890 et avait été témoin à son mariage en 1892. Quant aux trois autres, elles sont offertes à l'entourage amical qui le soutient financièrement entre 1893 et 1895 et qui est le témoin privilégié de la genèse de *Pelléas*. La deuxième, *De grève*, est dédiée au compositeur Raymond Bonheur, également dédicataire en 1894 du *Prélude à l'après-midi d'un faune* ; la troisième, *De fleurs*, à Jeanne Chausson, l'épouse du compositeur Ernest Chausson ; la quatrième, *De soir*, au peintre Henry Lerolle, le beau-frère de Chausson, auquel Debussy vouait une véritable amitié, ainsi qu'il le confie début septembre 1893 à Chausson : « Je viens de terminer la dernière *Prose lyrique*, dédiée à H. Lerolle, d'abord pour me faire plaisir, ensuite pour ne pas sortir d'un cycle d'amitié. » Ces quatre mélodies, dont les deux premières datent de la fin de 1892 ou du début 1893, ont en commun d'être amples, tant dans la longueur que dans la tessiture vocale, et de posséder une partie de piano très orchestrale, comme c'était le cas dans les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*. Si la première *De rêve* repose musicalement sur de forts contrastes entre la suavité du premier vers (« La nuit a des douceurs de femme ») et la véhémence d'un autre vers évoquant les chevaliers morts sur le chemin du Graal, la deuxième *De grève* renouvelle cette expérience marine que Debussy avait expérimentée dans *La mer est plus belle que les cathédrales*. La poétique de *De fleurs*, la troisième des *Proses lyriques*, se rapproche de celle de *Serre d'ennui*, l'une des *Serres chaudes* de Maeterlinck que Chausson était en train de mettre en musique en juillet 1893 (au même moment que Debussy) : la mélodie contient une densité harmonique presque étouffante et se fait l'écho de ces fleurs qui enlacent « le cœur ». Quant à la dernière, *De soir*, elle renoue avec l'esprit poétique de Jules Laforgue que Debussy appréciait tant et tournoie sur elle-même à l'image de ces « rondes obstinées » ou de ces « trains qui vont vite ». Les *Proses lyriques* furent publiées par Fromont en mai 1895, ornées d'une couverture très Art-Nouveau évoquant un entrelacs de branches vertes en écho à *De fleurs* et à son « ennui si désolément vert ». D'une rare variété musicale, ce cycle est bien souvent méconnu en raison des textes poétiques de Debussy quelque peu déroutants.

CHANSONS DE BILITIS (1897-1898)

Une fois achevée en août 1895 une première version de *Pelléas et Mélisande*, Debussy décide de revenir à l'univers si intimiste de la mélodie. Les raisons qui le poussent à mettre en musique les *Chansons de Bilitis* sont multiples. Tout d'abord, depuis la fin 1893, il s'était lié d'amitié avec le jeune écrivain Pierre Louÿs, célèbre non seulement par ses romans, tels *Aphrodite* ou *La Femme et le pantin*, mais aussi par ses écrits érotiques. Louÿs allait devenir l'ami le plus intime du musicien de 1893 à 1896 et lui être, à de fréquentes reprises, d'un grand secours moral et matériel. Après 1897, bien que continuant à correspondre, ils s'éloignent progressivement l'un de l'autre. Passionné de musique et fervent admirateur de Berlioz et de Wagner, Louÿs avait des discussions passionnées avec Debussy et leurs brouilles étaient à la hauteur de leurs élans. Contrairement à ce qui a été parfois affirmé, Louÿs ne fut pas son maître en littérature, mais par ses relations, son érudition et ses goûts artistiques, il ne fit qu'aiguiser et stimuler la curiosité intellectuelle de son ami, dont il espérait sincèrement devenir le librettiste privilégié. Cependant, les tentatives de collaboration (*Cendrelune*, *Daphnis et Khloé*) se soldèrent par un échec. Malgré leur fréquentation des cénacles symbolistes, ils n'avaient pas les mêmes conceptions et exigences artistiques. Quoi qu'il en soit, Debussy avait aimé ces *Chansons de Bilitis*, recueil de poésies publié à la fin de l'année 1894 à la Librairie de l'Art indépendant. Cette publication donna lieu à une jolie supercherie de la part de Pierre Louÿs. En effet, ce dernier prétendit que ces poésies avaient été traduites du grec, comme l'indique la page de titre de l'ouvrage : « Les Chansons de Bilitis traduites du grec pour la première fois par P. L. ». Brillant helléniste, Louÿs avait tout à fait les capacités d'entreprendre une traduction. Il l'avait d'ailleurs prouvé, en traduisant et publiant chez le même éditeur les *Scènes de la vie des courtisanes* de Lucien de Samosate et les poésies de Méléagre.

Et afin de donner plus de poids à son subterfuge, Louÿs fait précéder ses poèmes d'une vie de Bilitis où il explique ce que l'on sait de cette poétesse oubliée et mentionne même la découverte de son tombeau par G. Heim, sur le bord d'une route antique, non loin d'Amathonte : « Le caveau spacieux et bas, pavé de dalles de calcaire, avait quatre murs recouverts par des plaques d'amphibolite noire, où étaient gravées en capitales primitives toutes les chansons qu'on va lire, à part les trois épitaphes qui décoraient le sarcophage. » Si le subterfuge ne trompa pas les amis de Louÿs, d'autres s'y laissèrent prendre, notamment des universitaires qui affirmèrent connaître la publication du professeur Heim.

Debussy se laissa charmer par la prose poétique de Bilitis, mais aussi par une femme à qui il va dédier l'ensemble du cycle, et tout particulièrement *La Chevelure* (CD3-21). Comme on a pu déjà le constater, la composition de mélodies est souvent reliée un élan amoureux. Bien que partageant depuis 1893 sa vie avec la modeste Gaby Dupont, Debussy s'éprend d'Alice Peter qui, après avoir épousé en premières noces en 1882 Maurice Abraham Meyer Van Ysen, divorça puis se maria une deuxième fois avec le frère d'un ami proche de Debussy, Michel Peter. Ce second mariage est encore plus éphémère que le premier, puisque, bien que ne divorçant qu'en 1910, ils se séparent dans les années 1896-1897. Cette rupture coïnciderait au moment où Debussy se laisse séduire par Alice Peter.

Le 23 juin 1897, le musicien achève la première mélodie, *La Flûte de Pan* (CD3-20), dont le troisième paragraphe est si évocateur : « Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte ». On ne peut qu'admirer l'extraordinaire raffinement du langage musical de Debussy : il évoque à la première mesure cette flûte de Pan avec subtilité par une simple gamme ascendante et descendante « sans rigueur de rythme » à la main droite du piano, ou à la fin se fait l'écho avec finesse de ce coassement des grenouilles par une superposition de rythme en triolet et d'intervalles descendants de quinte diminuée ou de quarte augmentée dans le registre aigu du piano. Debussy en avait commencé l'écriture début mai 1897 et pensait l'envoyer à la revue des graveurs sur bois *L'Image*.

Fin mai, Pierre Louÿs lui fait parvenir une nouvelle chanson qui ne figurait pas dans la première édition de 1895, *La Chevelure*, dont le texte est hautement érotique. Début septembre, la musique de cette dernière est définitivement achevée et paraissait le mois suivant dans le numéro 11 de *L'Image* sous le titre *Chanson de Bilitis*, avec des décorations Art Nouveau d'un certain Van Dongen (à ne pas confondre avec le célèbre Kees Van Dongen), dont le dessin des feuillages rappelle la chevelure du poème. De *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach en passant par la première scène de l'acte III de *Pelléas et Mélisande* (« Mes longs cheveux descendent Jusqu'au seuil de la tour »), la chevelure représente un emblème fort du symbolisme. En mars 1898, Debussy achève l'ultime pièce du recueil, *Le Tombeau des Naïades* (CD3-22), pièce empreinte d'une profonde tristesse et d'une grande désillusion, sans doute le reflet de cette période particulièrement sombre qu'il traversait.
Parmi les mélodies que Debussy a composées, les *Chansons de Bilitis* sont assurément un chef d'œuvre d'intimité. L'accompagnement de piano est plus dépouillé que dans les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* ou les *Proses lyriques*, la partie vocale moins ample. Au chef d'orchestre, Édouard Colonne, qui souhaitait les voir orchestrées, Debussy répondit : « Quant aux *Chansons de Bilitis* c'est une histoire très délicate ! Je n'ai pas confiance dans les changements de cadres… : un dessin dans un simple petit cadre de bois peut être une très belle chose, mettez-lui un cadre rutilant d'or, il apparaîtra ridicule et contradictoire. C'est ce que j'ai peur qu'il arrive avec les *Chansons de Bilitis* ? Elles sont à peu près réussies avec le simple cadre en bois que leur apporte le piano ; que deviendraient-elles, noyées dans l'or de l'orchestre, je n'en sais rien ! »

BERCEUSE (1899) ET *DANS LE JARDIN* (1903)

À la demande de son ami l'auteur dramatique René Peter, avec lequel Debussy avait tenté sans succès d'écrire plusieurs pièces de théâtre, il compose en avril 1899 une *Berceuse… sur une vieille chanson poitevine* (CD3-25) pour une pièce de théâtre intitulée, *La Tragédie de la Mort*, publiée au Mercure de France la même année. Conçue pour voix seule, elle devait être chantée à deux reprises au début de la pièce, ainsi qu'au milieu, dans le dialogue de la Mère avec la Nuit. Mais celle-ci ne fut jamais représentée.

Dans le jardin (CD4-1) date de mai 1903, comme l'indique la page de titre du manuscrit. On ignore les raisons pour lesquelles Debussy mit en musique ce texte extrait d'un recueil intitulé *Les Frissons*, et dont l'auteur Paul Gravollet était acteur à la Comédie française. La mélodie fut publiée chez Hamelle la même année, tout comme celle d'un ami de Debussy, Charles Levadé, qui avait également composé sur un poème de Gravollet. Peut-être est-ce lui qui persuada Debussy d'écrire cette œuvre ? Bien des années après, Hamelle rassembla en un recueil intitulé *Les Frissons*, vingt-deux mélodies, toutes de compositeurs différents, dont André Caplet, Paul Vidal, Maurice Ravel, Vincent d'Indy, Xavier Leroux.

NUITS BLANCHES (1898-1899)

Jusque dans les années 2000, seul un fragment copié sur une page d'album et daté de juillet 1900 attestait de l'existence des *Nuits blanches*. Avait-il travaillé à leur accomplissement ou fallait-il les classer parmi les projets que le compositeur a envisagés, puis finalement abandonnés ? La découverte du manuscrit des deux premières mélodies d'un cycle qui aurait dû en contenir cinq, et donc constituer un deuxième cahier de *Proses lyriques*, démontre qu'elles n'avaient rien de chimérique. En effet, après les *Chansons de Bilitis*, Debussy décide à nouveau d'écrire ses propres poèmes, raison pour laquelle il voulait que ce nouveau cycle s'intitule *Proses lyriques II* avec pour sous-titre *Nuits blanches*. Mais à la différence des poèmes des *Proses lyriques* qui évoquaient l'amour, l'innocence et l'ennui, dans un style proche de Jules Laforgue, ceux des *Nuits blanches* ont un caractère plus intime et personnel où se mêlent l'attente de l'être aimé, la souffrance qui en découle et le mensonge lié à l'adultère. La seconde mélodie (CD3-24) n'est pas sans rappeler d'ailleurs les accents de Golaud en proie aux soupçons envers Mélisande.

Depuis 1897, Debussy traverse une période particulièrement sombre, comme nous l'avons déjà évoqué. Son éditeur et protecteur, Georges Hartmann, n'a pas réussi à faire monter son opéra *Pelléas et Mélisande*. Les *Nocturnes* auxquels il travaille depuis décembre 1897 lui donnent « plus de mal à eux trois que les cinq actes de *Pelléas* ». Il n'en achèvera la composition qu'en décembre 1899. Hormis les soucis d'argent qui pèsent lourdement sur sa vie quotidienne, sa liaison avec sa compagne Gaby Dupont n'est plus aussi heureuse que par le passé au point qu'à la fin de 1898, ils décident de se séparer. Aussi n'est-on pas surpris de lire cet aveu dans une lettre du 21 avril 1898 à Pierre Louÿs : « rien n'a changé dans le ciel noir qui fait le fond de ma vie, et je ne sais guère où je vais, si ce n'est vers le suicide, dénouement bête à quelque chose qui méritait peut-être mieux, et cela surtout par lassitude de lutter contre d'imbéciles impossibilités, en outre méprisables ». C'est donc dans ce climat de souffrance matérielle et morale que Debussy composa ces mélodies. Le 14 juillet 1898, il écrit à Georges Hartmann une longue lettre emprunte de découragement et de désarroi sans mentionner une seule fois la première *Nuit blanche* (CD3-23) qu'il venait pourtant de terminer le jour même : « J'ai à peine besoin de vous dire le plaisir que votre lettre m'a donné et combien je vous sais gré de la patience affectueuse avec laquelle vous compatissez à mes ennuis. Hélas, rien n'a beaucoup changé et il y a "quelque chose de pourri au Danemark" comme dit cet élégant neurasthénique Hamlet. Avec tout cela, ma vie s'est ornée de complications sentimentales qui en font la chose la plus troublée, la plus compliquée que je sache. »

Les raisons qui incitèrent Debussy à laisser dans ses cartons ces deux mélodies restent obscures. En 1899, il y travaillait encore puisqu'il demanda à son éditeur Hartmann de remettre un rendez-vous au lundi 1er mai afin qu'il puisse lui jouer une nouvelle *Nuit blanche*. Cette indication semble démontrer que le manuscrit d'une troisième mélodie de ce cycle a certainement existé. La qualité musicale de ces pièces est incontestable ; elles constituent le chaînon manquant entre les *Chansons de Bilitis* de 1897-1898 et les *Trois Chansons de France* de 1904. Aussi ne serait-ce pas leur caractère torturé et souffrant qui aurait conduit Debussy à renoncer à la publication de ces mélodies ?

TROIS CHANSONS DE FRANCE ET *FÊTES GALANTES II* (1904)

Six années se sont écoulées entre les deux *Nuits blanches* de 1898 et ce nouveau cycle de mélodies intitulé *Trois Chansons de France*. Deux bouleversements surviennent dans la vie du compositeur. Le premier fut son mariage en octobre 1899 avec la modiste Lilly Texier. Le deuxième se produit en avril 1902 : Debussy est devenu un compositeur célèbre avec la création de *Pelléas et Mélisande*, opéra dont le succès n'allait cesser de grandir puisqu'il fut représenté à l'Opéra-Comique cent sept fois de son vivant. Si l'on excepte *Dans le jardin* que nous venons d'évoquer et la révision des *Ariettes* de 1888 que Fromont publie en 1903, Debussy semble avoir délaissé le domaine de la mélodie, sans doute déçu par l'expérience sur ses propres textes. Pourtant en 1904, il va composer deux nouveaux recueils : *Trois Chansons de France* et *Fêtes galantes II*. Cette éclosion est liée à une rencontre : Debussy va s'éprendre d'Emma Bardac, une femme du monde issue de la bourgeoisie juive bordelaise, chanteuse amateur talentueuse et épouse du banquier Sigismond Bardac. L'élément déclencheur dans ce domaine semble à nouveau provenir de son élan amoureux. Mais avant que leur amour ne se déclare en juin 1904, Debussy offre respectueusement en mai 1904 les *Trois Chansons de France* (« à M^me^ S. Bardac »). Après avoir uniquement mis en musique des poètes contemporains, Debussy remonte dans le passé pour s'intéresser à des auteurs du Moyen Âge (Charles d'Orléans et François Villon) ou du XVII^e^ siècle (Tristan l'Hermite). Cela faisait plusieurs années qu'il connaissait l'œuvre de Charles d'Orléans, dont il appréciait la douce mélancolie. En avril 1898, il avait composé pour la chorale amateur de son ami Lucien Fontaine deux des *Trois Chansons de Charles d'Orléans* pour chœur à quatre voix mixtes sans accompagnement. Il renouvelle cette expérience pour une voix soliste. La première mélodie des *Trois Chansons de Charles d'Orléans*, *Rondel* (CD4-8) se caractérise par un ambitus extrêmement large de la ligne vocale et par une écriture pianistique contrastée entre des mouvements de croches descendantes et des accords éclatants. La troisième, autre *Rondel* (CD4-10), est construite sur un ostinato rythmique et mélodique du piano. Quant à la seconde, elle provient d'un recueil de Tristan l'Hermite au titre évocateur *Le Promenoir des deux amants*. Le titre *La Grotte* (CD4-9) est de Debussy

et rappelle la célèbre scène de *Pelléas et Mélisande* à la fin de l'acte II, lorsque Pelléas et Mélisande partent à la recherche de l'anneau que Mélisande prétendait avoir perdu à cet endroit : la ligne vocale se déploie sur un magnifique paysage sonore de rythmes obstinés et presque obsessionnels.

Le deuxième recueil de *Fêtes galantes* marque une autre étape, comme le dévoile la dédicace figurant sur l'édition : « Pour remercier le mois de juin 1904, A.l.p.m. ». Cette abréviation quelque peu mystérieuse signifie « à la petite mienne », nom qu'il emploie pour s'adresser à Emma. Et le retour à Verlaine n'a rien d'accidentel. Emma aimait la poésie et tout particulièrement l'œuvre de Verlaine. N'avait-elle pas inspiré à Fauré, dont elle avait été l'amante, l'un de ses plus beaux cycles, *La Bonne Chanson* ? En revenant aux *Fêtes galantes*, Debussy renouait consciemment ou inconsciemment avec ses amours passées et sa passion pour madame Vanier. Comme nous l'avions déjà mentionné, il avait songé en décembre 1885 à mettre en musique la dernière pièce du recueil verlainien, *Colloque sentimental*. De ce poème, il va écrire deux mélodies très différentes pour Emma (CD4-11 et CD4-14, la seule version à être publiée de son vivant), bien que toutes deux aient en commun de citer le thème du rossignol d'*En sourdine* (*Fêtes galantes I*) au moment où l'un des protagonistes évoque leurs amours passées (« Te souvient-il de notre extase ancienne ? »). Même si Debussy et Emma partageaient une passion commune pour ce poème de Verlaine, le choix n'en demeure pas moins singulier : il évoque avec une certaine cruauté la désillusion et le délitement des sentiments amoureux. Ceci explique sans doute les hésitations de Debussy à l'inclure dans ce cycle, où il avait imaginé commencer par *Le Faune* (CD4-13) avec son étonnant ostinato rythmique à la main gauche du piano puis enchaîner avec *Crépuscule du soir* de Baudelaire. Mais finalement, Debussy reste dans la couleur verlainienne en choisissant d'ouvrir le recueil par *Les Ingénus* (CD4-12) qui évoquent ces jeux amoureux plus ou moins équivoques, et de les faire suivre du *Faune*. L'ensemble se termine dans une couleur « mélancolique et lointaine » avec *Colloque sentimental* au tempo « Triste et lent ».

LE PROMENOIR DES DEUX AMANTS ET *TROIS BALLADES DE FRANÇOIS VILLON* (1910)

Après cinq années dévolues aux œuvres instrumentales, 1910 fut une année particulièrement féconde dans le domaine de la mélodie : il livre à son éditeur, Jacques Durand, deux recueils, *Le Promenoir des deux amants* et les *Ballades de François Villon*. Renouant avec son expérience de 1904, il retravaille sur le poème de Tristan l'Hermite et ouvre son recueil avec *La Grotte* des *Trois Chansons de France*, mais sans en conserver le titre. Il avait sans doute acheté la nouvelle édition des œuvres de Tristan l'Hermite due à Adolphe van Bever, édition que le Mercure de France avait publié en 1909. De ce long poème, *Le Promenoir des deux amants* composé de vingt-huit quatrains en octosyllabes, Debussy va retenir les strophes 1, 2 et 4 pour sa première mélodie ([CD4-15] anciennement *La Grotte*), les strophes 15 à 17 pour la deuxième ([CD4-16]), et les strophes 22 à 24 pour la dernière ([CD4-17]). Chef d'œuvre de raffinement prosodique qu'il dédie à son épouse Emma, sa « petite mienne » et que Durand publie en août 1910, ce recueil fut interprété en juin 1913 par la soprano Ninon Vallin avec Debussy au piano. Dans une lettre au compositeur André Caplet, il évoque l'interprétation de la cantatrice en ces termes : « Je ne sais où elle va chercher cette prenante compréhension des courbes que décrit la musique à travers le texte… mais c'est absolument beau et c'est très simple. » En décrivant les arabesques de Ninon Vallin, ne parlait-il pas aussi de sa profonde intelligence des textes poétiques qu'il mettait en musique ?

Quant aux *Ballades de François Villon* (CD4-18 à 20), elles datent de la même période puisque Debussy les compose en mai 1910. Debussy, en lecteur curieux, s'était sans doute procuré la toute nouvelle édition des *Œuvres de François Villon* de Paul Lacroix que publiait Flammarion. Ainsi qu'il l'avoue lui-même dans un interview de 1912, il avait éprouvé des difficultés à « suivre bien, à plaquer les rythmes tout en gardant son inspiration ». La première mélodie illustre remarquablement les propos du compositeur : Debussy épouse chaque inflexion du texte tout en gardant une unité organique avec ce rythme brève-longue du piano. Tandis que les sonorités médiévales servent de trame à la deuxième, la troisième se termine en un véritable feu d'artifice sonore « alerte et gai ». Contrairement à son habitude, Debussy en donne quelques mois plus tard une brillante orchestration. En effet, il n'avait orchestré auparavant que *Le Jet d'eau* des *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* et avait renoncé à le faire pour deux des *Proses lyriques*. Mais l'écriture et le caractère très contrasté de ces trois œuvres où se mêlent douleur, regrets et légèreté (surtout dans la troisième mélodie) et la vigueur de la partie vocale lui avaient ouvert cette possibilité. Ainsi les *Trois Ballades de François Villon* incarnent la perfection de l'art mélodique de Debussy qui culmine dans le refrain murmurant de la deuxième: « En cette foi je veux vivre et mourir. »

TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ (1913)

C'est entre juin et le début juillet 1913 que Debussy composa ces *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (CD4-21 à 23). Ce choix peut paraître étonnant à plus d'un titre ; depuis plusieurs années, Debussy avait plutôt jeté son dévolu sur des poésies d'auteurs anciens comme Villon ou Tristan l'Hermite. Ce regain d'intérêt pour la poésie contemporaine qu'il avait tant aimée s'explique certainement par la publication en 1913 d'une édition complète des *Poésies* de Stéphane Mallarmé aux Éditions de la Nouvelle Revue Française. Il renouait ainsi avec un auteur qui avait exercé depuis les années 1890 une impression marquante et une influence durable sur le « très silencieux musicien » qu'il était, selon son propre aveu. Comme nous l'avons vu, il avait mis en musique en 1884 l'un des poèmes de Mallarmé, *Apparition* et livré une admirable glose orchestrale, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*. Il est certain qu'en 1913, l'abstraction de l'écriture mallarméenne ne pouvait que le séduire et correspondre à ces recherches de « chimies » personnelles dont il avait donné toute la mesure dans sa dernière partition, le ballet *Jeux*. L'ironie du sort veut qu'au moment même où Debussy travaillait à ces mélodies, il a appris que Maurice Ravel avait également mis en musique deux des mélodies qu'il avait choisies. Comme il l'avoue à son éditeur, « c'est un phénomène d'autosuggestion digne de l'académie de médecine ». L'affaire se compliquait néanmoins puisque les héritiers de Mallarmé refusaient de céder une deuxième fois l'autorisation de mettre en musique ces poèmes. L'intervention de Ravel permit d'arranger la situation et d'éviter tout nouveau conflit entre les deux musiciens.

NOËL DES ENFANTS

La dernière mélodie que Debussy composa fut le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*. Œuvre de circonstance dont il rédigea le texte, elle fut écrite en décembre 1915, en pleine guerre, quelques jours avant une opération chirurgicale destinée à soulager ses souffrances physiques. Le vif succès qu'elle remporta l'incita à en écrire une version pour chœur et piano. Pleinement conscient du caractère quelque peu racoleur du texte, il n'hésitait pas à écrire à Paul Dukas : « La maman est morte, Papa est à la guerre ; nous n'avons plus de petits sabots ; nous aimons mieux du pain que des joujoux ; et pour conclure : "la victoire aux enfants de France". Ça n'est pas plus malin que ça ! Seulement, ça entre tout droit dans le cœur des citadins. »

DEBUSSY : L'UNION INDÉFECTIBLE DE LA POÉSIE ET DE LA MUSIQUE

par François LE ROUX

Claude Debussy n'a cessé, tout au long de son existence, d'écrire des mélodies ; dans sa jeunesse, pour gagner sa vie, et alors qu'il était étudiant au Conservatoire, il a accompagné comme pianiste des cours de chant, en particulier chez Madame Victorine Moreau-Sainti, dont la notoriété de professeur était suffisante pour recruter des élèves dans la bonne société (n'y voyons aucune remarque péjorative, les dames cultivées de la bourgeoisie parisienne se devaient d'avoir une activité artistique, et elles seules pouvaient payer des cours de chant de haute qualité)[1] ; c'est chez elle qu'il rencontre en 1881 Madame Marie Blanche Vasnier (1848-1923), sa première égérie, un soprano léger de plus de dix ans son aînée à laquelle il destine presque toutes ses mélodies jusqu'aux Ariettes première version éditée en 1888 ! Il lui en dédie une trentaine. Au vu de la tessiture très élevée (jusqu'au *contre-ré* des Elfes) et des vocalises qu'il inclue dans ces mélodies, on peut déduire que Madame Vasnier avait une voix « facile » et une bonne technique… C'est aussi en partie grâce à elle qu'il a eu accès aux premiers ouvrages poétiques lui ouvrant la voie de la connaissance intime de la musicalité propre à langue française, dont il sera toute sa vie le chantre ; on peut d'ailleurs, comme l'a fait Mylène Dubiau-Feuillerac, lors du colloque 2012 de la Cité de la Musique à Paris, dire qu'il a élaboré « une conception de la musique vocale […] dans laquelle la musique peut s'essayer à être *de la poésie avant toute chose* »[2] . De là vient sans doute son amour du chant, et du répertoire vocal, pour lui indissociable de la connaissance en profondeur de la langue française.

On peut remarquer que tous les poèmes choisis par le compositeur pour être chantés par Madame Vasnier sont des déclarations masculines d'amour. Debussy fait en quelque sorte chanter à la femme aimée son propre amour pour elle ! Une manière un peu perverse, peut-être, de se déclarer, une sorte de transfert d'aveu, qui rejoint par delà les années celle de Mozart écrivant, en tête de son air de concert avec piano obligé "Ch'io mi scordi di te" K 505 : "für Mselle Storace und ich" (Pour Mademoiselle Storace et moi) car lui-même s'était réservé la partie soliste de piano concertant. La relation du couple amant-amante se trouve ainsi exaltée dans l'accomplissement d'abord compositionnel, puis interprétatif accompagnateur-chanteuse. Mais Madame Vasnier ne quittera pas son mari pour vivre avec le compositeur, et la dernière mélodie des *Ariettes*, avec son ton désemparé, *Spleen*, est le sceau de cette séparation subie et difficilement acceptée. Dorénavant, les œuvres vocales de Debussy ne s'adresseront plus à un interprète particulier, et, à l'instar de ce qu'il fera à l'opéra avec *Pelléas et Mélisande*, le compositeur cherchera avant tout à servir le texte poétique au plus près, espérant trouver pour l'y aider des chanteurs-interprètes dignes de ce nom.

Le choix des cinq chanteurs pour l'enregistrement a été guidé à la fois par une volonté de variété, mais aussi bien sûr par les tessitures des œuvres. Ainsi deux soprani aigus reprennent les œuvres précisément attribuées par le compositeur, un ténor assume les cycles larges (Baudelaire, *Proses lyriques*), et les mélodies graves sont réparties suivant les textes à un mezzo-soprano ou à un baryton.

L'enregistrement présent est la première intégrale qui prend en compte toutes les versions d'un même texte, et nombre d'inédits récemment redécouverts. Il propose un parcours chronologique, allant de la première mélodie recensée, œuvre de jeunesse, à l'ultime mélodie, écrite en pleine première guerre mondiale par un compositeur très affaibli par le cancer du rectum qui allait l'emporter en 1918, dont il écrivit lui-même le texte. Au total, cent un titres en quatre CDs ! Soit quarante deux de plus que la précédente intégrale en trois CDs parue chez EMI dans les années 1980.

La première mélodie connue de Debussy est un manuscrit inédit de 1879 (le compositeur a donc 17 ans !), dédié à deux confrères aspirants compositeurs au Conservatoire, Paul Vidal et Henri Passerieu : *Madrid*, sur un poème de Musset[3]. En la majeur, c'est plutôt une chanson strophique « à l'espagnole », de tessiture moyenne (*do # 3 - mi 4*) ; les sept strophes ne varient pas musicalement ; en conséquence, la prosodie peut sembler parfois un peu maladroite.

La première œuvre publiée (dès 1882) de Debussy est également une mélodie, composée en 1880 : *Nuit d'étoiles*, sur un poème de Banville de 1845, La dernière pensée de Weber, dont il conserve le sizain « refrain » et deux des trois quatrains « couplets »[4]. Elle est dédiée à Madame Moreau-Sainti. Les trois refrains-couplets formant la mélodie ont chacun un accompagnement différent, où le piano va s'amplifiant. En *fa* majeur, la voix de soprano s'y déploie souplement du *fa* medium au *la* aigu. Mélodie aboutie, donc, qui a eu l'heur de plaire dès sa parution. C'est elle qui ouvre le premier CD de l'intégrale.

Les poètes mis en musique dans ces années de jeunesse appartiennent à différentes écoles : Romantiques (l'Allemand Heinrich Heine traduit par Léon Valade pour *Tragédie*, Musset pour trois titres, dont un duo, *Chanson espagnole*, Gautier également pour trois titres), Parnassiens (Banville déjà cité pour treize titres, Paul Bourget pour neuf titres, Leconte de Lisle pour trois titres[3], Armand Renaud pour un titre *Flots, palmes, sables*, et déjà Verlaine, et déjà Mallarmé pour la surprenante *Apparition*, qui contient en germe de nombreuses caractéristiques du style debussyste), Symbolistes (Maurice Bouchor pour deux titres), ou inclassables (Charles Cros pour *L'Archet*), voire inconnus (Marius Dillard pour *Rondel chinois*, André Girod pour *Fleur des blés*) ; tout fait sens pour un compositeur avide de connaissance et d'expérimentation! Déjà l'accompagnement est une œuvre de pianiste-compositeur, et tout pianiste peut y goûter avec délectation : la texture en est brillante et claire, et fait déjà la part belle aux tonalités diésées qui auront toujours la faveur de Debussy : *mi majeur, fa # majeur, si majeur, ré majeur*.

Les premières mélodies sont de forme strophique, dans le genre de la romance en vogue à l'époque (6 mélodies comportent d'ailleurs le terme soit dans le titre, soit dans le sous-titre), Debussy s'affranchissant petit à petit de cette forme, et construisant musical le discours au plus près du poème. Le lyrisme y est redevable du phrasé mélodique de Massenet, tout en courbures, et exalte la volupté de la voix féminine aiguë. La durée moyenne n'excède pas les trois minutes trente.

Quelques exceptions peuvent être distinguées : *Les Elfes*, sur le long poème de Leconte de Lisle dont Debussy coupe seize vers, est apparenté au genre de la *ballade romantique*, plus narrative, avec dialogues entre personnages (le grand modèle en étant le *Erlkönig* de Schubert) ; la durée en est nettement plus longue : sept minutes environ, et la tonalité plus « dramatique » : *sol mineur*. Dans le même registre, en *ut mineur*, *L'Archet* de Charles Cros (dont Debussy ne conserve que six des treize strophes) est une sorte de ballade raccourcieet ironique dont le ton moque les « filles aux cheveux de lin » chères à Leconte de Lisle[6].

A partir de 1887, le travail exploratoire de Debussy s'ouvre de nouveaux horizons : ce sont les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*, premier grand cycle construit, dont la durée excède les vingt minutes. Le piano s'y fait orchestre, prenant parfois l'ascendant sur le chant, et l'influence de Wagner y est fort sensible harmoniquement, avec une utilisation assumée de *leitmotiv*. La voix se fait plus ample, plus « opératique »[7]. On pourrait presque parler de poèmes symphoniques avec voix.

Curieusement, dans les mêmes années est composée une œuvre moins ambitieuse certes, mais tout à fait remarquable, basée sur un autre *leitmotiv*, la chanson bien connue *Nous n'irons plus au bois* (qui est attestée historiquement dès le XV^{e} siècle) : c'est *La Belle au bois dormant*, sur un poème teinté d'ironie cruelle du chansonnier Vincent Hyspa (Satie mettra plusieurs fois en musique ses chansons). Il y est question d'un anneau certes, mais le clin d'œil à la tétralogie de Wagner y est plutôt iconoclaste !

Debussy poursuit conjointement son étude de Verlaine, et le premier cycle des *Fêtes galantes* voit le jour en 1891-92[8], tout comme les *Trois poèmes* de *Sagesse*. Le piano se fait plus discret, mais les recherches de sonorité (chant du rossignol dans *En sourdine*, sonorités marines dans *La mer est plus belle*, atmosphère ouatée de neige dans *Le son du cor s'afflige*) y abondent avec raffinement, et la prosodie y est travaillée en profondeur, laissant souvent la résonance du vers se prolonger harmoniquement au piano, ou dans le silence.
Debussy s'essaie alors à composer lui-même des textes poétiques, puis à les mettre en musique ; ce sont les *Proses lyriques*[9]. Grand cycle de près de vingt minutes, c'est l'adieu de Debussy à Wagner (dans la première, *De rêve*, Le poète-compositeur écrit « Les chevaliers sont morts sur le chemin du Graal »). Encore plus ambitieuses que les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* par le traitement lyrique de la voix (tessiture étendue, phrases larges, nuances allant du *pp* au *ff*) et la partie de piano qui se suffirait à elle-même, ces mélodies annoncent *Pelléas*, et, comme l'opéra, sont parfois décriées à cause des textes, pourtant fascinants dans leur recherche associant allitérations (*De fleurs*), morbidité fin-de-siècle (*De rêve, De fleurs*) et ambiances de plein air (*De grève*), ou de fête foraine (*De soir*). Debussy en ébauchera une orchestration qu'il n'achèvera jamais.
Une mélodie isolée voit aussi le jour en 1892 : *Les Angélus* sur un poème du Belge Grégoire Le Roy, né comme Debussy en 1862, et ami de Maeterlinck ; toute en retenue, par contraste avec les précédentes, elle mérite d'être plus souvent chantée.
Les années qui suivent sont consacrées à la composition de *Pelléas*. Mais dès celle-ci achevée (et en attendant la production bien tardive), en 1897-98, grâce à l'amitié étroite qu'il a nouée avec Pierre Louÿs, Debussy compose ce que beaucoup considèrent comme l'acmé de sa production mélodique : les trois *Chansons de Bilitis*. Le personnage érotique créé par Pierre Louÿs devient, en trois épisodes initiatiques, par la grâce d'une alchimie propre au compositeur, l'emblème de la vénération de l'amour sensuel et exempt de péché, où Bilitis raconte, déclame. De tessiture resserrée, la voix s'y fait quasiment orante ; l'énonciation de la prose du texte s'apparente au *recitar cantando* de Monteverdi, mais *alla francese* ; la ligne est souple, intime, et pourtant empreinte de mystère. Le cycle marquera des générations de compositeurs de mélodie, qui chercheront à retrouver sa perfection proprement inouïe.

Quasiment en même temps, le compositeur s'attelle à un nouveau cahier de cinq proses lyriques intitulées *Nuits blanches*, annoncées par l'éditeur Durand, dont seules deux semblent avoir été achevées. Les textes, de Debussy lui-même, sont empreints de la même morbidité que les premières *Proses lyriques*, mais teintées aussi d'un quasi sadomasochisme. A l'attente quasi immobile de *Nuit sans fin* succède la véhémence douloureuse de *Lorsqu'elle est entrée* proche dans l'expression de la scène 4 de l'acte IV de *Pelléas* où le rôle-titre passe de l'angoisse à l'exaltation. Elles n'ont été révélées au public qu'en 1991, et éditées en 2000.

En 1899, l'écrivain René Peter (dont la femme Alice est une grande amie du compositeur) demande à Debussy d'écrire une berceuse pour ouvrir sa pièce « La Tragédie de la mort », dont le titre fait écho à la « Comédie de la mort » de Théophile Gautier. Debussy s'exécute, et écrit une pièce a cappella, intitulé *Berceuse pour "La Tragédie de la mort"*, basée sur une vieille chanson poitevine trouvée par lui (en tout cas c'est ce que le manuscrit inédit indique). On en trouve ici le premier enregistrement. La pièce ne semble pas avoir été jamais jouée, mais fut publiée chez en 1899 au Mercure de France, avec une préface de Pierre Louÿs, sans mention de mise en musique.
Plus de mélodie jusqu'en 1903 (un an après la création à l'Opéra-Comique de *Pelléas*), année où Paul Gravollet, pseudonyme de Paul-Barthélémy Jeulin, ancien pensionnaire de la Comédie Française, confie à l'éditeur de musique Jules Hamelle un recueil de 22 poèmes intitulé *Les Frissons*, à charge pour lui de les faire mettre en musique. Debussy s'exécute, et compose *Dans le jardin*, renouant avec la fraîcheur des tonalités chatoyantes de ses mélodies de jeunesse. En *mi majeur* c'est une des plus réussies des mélodies du recueil disparate des *Frissons* [10].

La même année voit paraître la seconde édition des *Ariettes oubliées*, revues par le compositeur à l'instigation de la première Mélisande, le soprano Écossais Mary Garden, en quête d'un cycle de mélodies. La tessiture en est un peu moins perchée que la première version, mais conserve toute sa plénitude. C'est cette version que les chanteuses connaissent et chantent le plus souvent. Ici, pour mieux différencier les deux versions, c'est un ténor qui chante la version de 1903 des *Ariettes oubliées*, alors que la première version est chantée par un soprano.

A partir de 1904 (année, selon le grand spécialiste de Debussy François Lesure, de l'achat par Debussy du piano, à présent au Musée Labenche de Brive, qui a servi à l'enregistrement, mais la notice présente au Musée, due au Conservateur territorial en chef Claire Moser-Gautrand, situe l'achat l'année suivante, en août 1905, à Eastbourne, en Angleterre), la rencontre avec Emma Bardac va inspirer plusieurs cycles nouveaux à Debussy. Celle qui allait devenir la seconde Madame Debussy avait déjà inspiré à Gabriel Fauré, en 1892-93, son grand cycle verlainien *La Bonne Chanson*. Et Debussy lui dédie à son tour une œuvre composée sur les vers du même poète : les *Fêtes galantes* 2. Le cycle comprend, comme les *Fêtes galantes* 1, trois mélodies : *Les Ingénus, Le Faune*, et *Colloque sentimental*. Ce dernier titre sera composé sous deux formes différentes, dont l'une, inédite, est ici enregistrée pour la première fois. On y retrouve le thème du rossignol de *En Sourdine* mais en quelque sorte exténué, ralenti. Le recueil est l'adieu de Debussy à l'univers deVerlaine qu'il a si bien servi. Le piano s'y fait peintre (une sorte de Watteau moderne pour *Les Ingénus*), ou tambourin quasi oriental (pour *Le Faune*), se muant pour finir en trois personnages énigmatiques, un récitant et deux spectres (dans *Colloque sentimental*). Comme le souhaitait le poète dans son « Art poétique » : « … l'indécis au précis se joint… » dans ce chef d'œuvre de la mélodie française.

Suivent les *Trois Chansons de France* qui voient le compositeur se tourner vers les poètes du passé lointain, ici Charles d'Orléans (1391-1465) et Tristan L'Hermite (1600 ?-1655). Le cycle, comme le précédent, est dédié à Emma. L'expression est de plus en plus intime, et les couleurs s'approfondissent encore, explorant le plus grave et le plus aigu du piano. La voix n'explose plus, la tessiture se rétrécit, une gravité se fait jour, même dans la joie en *si majeur* de *Le Temps a laissé son manteau*. *Pour ce que Plaisance est morte* réussit le miracle de sembler « d'époque » et pourtant de rester moderne, et d'esprit populaire, comme une simple chanson ; la tonalité en est *ré mineur*. La réussite des trois strophes de Tristan L'Hermite *La Grotte*, extraites du long poème *Le Promenoir des deux amants*, avec leur carte du tendre, mêlant parfums et ondes, incitent Debussy à en tirer d'autres passages. Ce seront en 1909 *Crois mon conseil, chère Climène*, et *Je tremble en voyant ton visage* qui formeront, avec la reprise de *La Grotte* sous le titre (en fait l'incipit) *Auprès de cette grotte sombre* le cycle titré comme le poème. La durée en est restreinte (moins de sept minutes), et la diction s'y fait presque chuchotement, tandis que le piano de velours sombre et fluide forme un écrin raffiné et précieux.

En 1910, Debussy compose *Trois Ballades de François Villon*. Il conserve à la première et troisième leur forme poétique intégrale[11], mais supprime l'envoi de la seconde ; celle-ci est peut-être la seule œuvre religieuse (avec *Le Martyre de saint Sébastien*) de son corpus : *Ballade que Villon fit à la requeste de sa mère pour prier Notre Dame*. Il est suffisamment fier de l'ensemble pour les orchestrer l'année suivante. Posant des problèmes d'interprétation (chanter « à l'ancienne » ou « moderniser la diction ») elles sont trop rares au récital, malgré leur absolue perfection. La troisième est une des rares incursions de Debussy dans un répertoire « suscitant les applaudissements », où la virtuosité de la partie de piano le dispute à la caractérisation vocale des « becs » de Paris ou d'ailleurs. Comme de nombreuses réussites du compositeur (*Beau soir, Apparition, Les Cloches, C'est l'extase langoureuse, Chevaux de bois, L'échelonnement des haies, Dans le jardin*, …), la tonalité en est *mi majeur*.

A l'été 1913, Debussy revient à Mallarmé, poète dont il a fréquenté le salon pour les fameux « mardis » - il fut le seul compositeur admis dans ce cercle très recherché. Il l'avait abordé près de trente ans auparavant avec *Apparition*. La recherche de sonorités du poète lui inspire, pour son ultime cycle, une expression à la fois riche et claire, où se mire « au grand bassin » tout le savoir acquis par lui depuis toutes ces années de composition vocale : prosodie et accompagnements limpides, rendant la clarté au sens, obscurci à dessein par le poète, des jeux galants et pervers qui étaient sa marque. Des miniatures certes (le cycle ne dure que sept minutes), mais pleines de musique. Elles seront créées par la seule interprète dont le compositeur ne dira que du bien, le grand soprano Ninon Vallin (1886-1961), accompagnée par lui-même. Enfin, le dernier cri mélodique du compositeur, *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* qui date de 1915 et dont il écrit lui-même le texte, a certes des accents nationalistes difficiles peut-être à assumer aujourd'hui. Mais on peut le juger bien compréhensible, venant d'un père très malade, inquiet de laisser sa fille chérie, Chouchou, en plein conflit mondial dont l'issue semble très lointaine ; c'est aussi un retour au monde de l'enfance qu'il a toujours aimé, où il semble laisser parler la naïveté, la spontanéité, après toute un vie de travail en profondeur sur les raffinements poétiques et musicaux.

Debussy est certainement le plus poétique des compositeurs français, par sa compréhension profonde de la musique de la langue. Il en résulte pour le chanteur qui veut l'interpréter d'être, si possible, encore plus « à l'écoute » à la fois de la poésie, de la prosodie telle que Debussy l'indique, et de la partie de piano ; il faut, en quelque sorte, être un crible qui laisse la musique couler vers le public sans qu'il perde une syllabe, ni une indication rythmique, ni une harmonie. On a souvent glosé sur un style réputé plus proche du parlé que du chanté, ce qui, à mon avis, est une erreur, car chez Debussy il faut vraiment chanter (et les grands cycles des *Cinq Baudelaire* ou des *Proses lyriques* exigent une voix ample et lyrique de grande étendue), mais pas pour le son pur ni pour des exploits vocaux ; le texte prime toujours, c'est lui qui a guidé le compositeur. Je peux personnellement presque le voir travailler au piano avec, toujours ouvert sur le pupitre, le livre de poésie ou le texte retranscrit par ses soins, sans jamais le mettre de côté. Ce qui rend chez lui le texte si charnel, et par voie de conséquence, le chant si physique, peut-être plus qu'avec aucune autre œuvre de mélodie française, c'est cette infusion permanente du poème déclamé dans la musique elle-même. Le chanteur est donc obligé d'être suffisamment cultivé pour ne pas sur-dramatiser ou sous-chanter ! Mais quel bonheur incomparable quand on se laisse faire avec confiance par ce magicien mystérieux … « comme tout le monde » ! [12]

1. Voir à ce sujet le remarquable ouvrage de Myriam Chimènes, Mécènes et musiciens : Du salon au concert à Paris sous la IIIe république, publié chez Fayard en 2004.
2. Cf. les actes du colloque, parus, sous la direction de Myriam Chimènes et Alexandra Laederich en 2013 chez Fayard, sous le titre *Regards sur Debussy*, page 278.
3. Il y eut aussi à la même époque une mise en musique de la Ballade à la lune du même poète, dont on n'a plus trace.
4. Il supprime le second : « Dans les ombres de la feuillée, / Quand tout bas je soupire seul / Tu reviens, pauvre âme éveillée, / Toute blanche dans ton linceul. »
5. La Bibliothèque nationale de France conserve également une scène pour ténor et soprano intitulée *Églogue* écrite pour l'examen semestriel de la classe de composition du conservatoire de Janvier 1882 ; incomplète, elle n'a pas été retenue pour l'enregistrement.
6. Debussy en était pourtant friand, puisque, outre une mélodie de 1881 en *Sol bémol majeur* (dédiée à Madame Vasnier) composée sur le poème ainsi titré, le huitième des *Préludes* pour piano du premier cahier s'en inspirera encore en 1909, sans voix.
7. Dans *Recueillement*, à la fin, la phrase « Et, comme un long linceul traînant à l'Orient » reprend presque textuellement la musique de la dernière phrase de *Apparition* : « Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées ».
8. Debussy reprend pour ce cahier de *Fêtes galantes* trois poèmes déjà abordés en 1882. Seule reste dans *En sourdine* la formule musicale qui comprend les deux derniers vers : « Voix de notre désespoir / Le rossignol chantera. »
9. Les deux poèmes *De rêve* et *De grève* paraitront dans la revue *Entretiens politiques et littéraires* de Francis Viélé-Griffin et Henri de Régnier en décembre 1892, sans la musique.
10. Les vingt-deux compositeurs sont, dans l'ordre alphabétique qui est celui retenu pour le recueil : Bamberg, Büsser, Caplet, Chaminade, Debussy, Duvernoy, de Fontenailles, Hess, d'Indy, Lassen, Lecocq, Leroux, Levadé, Maréchal, Marty, Missa, Pessard, Puget, Ravel, Thomé, Vidal, Widor.
11. La ballade est, à l'époque de Villon, strictement formée de trois couplets et un envoi, composés sur les mêmes rimes. Le plus souvent elle est écrite en vers de huit ou de dix syllabes, et les couplets comprennent autant de vers que les vers ont de syllabes; l'envoi reproduit la forme de la seconde moitié d'un couplet.
12. Comme le chante Arkel à propos de Mélisande à la fin de l'Acte V de *Pelléas et Mélisande* de Debussy !

UN PIANO POUR LES MÉLODIES DE DEBUSSY : **LE BLÜTHNER DU MUSÉE LABENCHE DE BRIVE-LA-GAILLARDE**

par Jean-Louis HAGUENAUER

CLAUDE DEBUSSY
Quatre nouvelles mélodies
(1880)
DURAND
Blüthner
Leipzig.

L'air frais que la pratique d'instruments anciens a fait passer sur les répertoires baroque et classique souffle aussi depuis vingt ou trente ans sur des œuvres plus récentes. Schubert, Chopin, Schumann ou Brahms ont à leur tour bénéficié des registrations instrumentales mieux différenciées, des textures allégées, et des contours rythmiques tranchés rendus possibles par l'apport d'instruments semblables à ceux pour lesquels leurs œuvres avaient été conçues. Debussy également, dont certains enregistrements ont déjà été effectués sur des Bechstein ou des Érard début de siècle. C'est dans cette perspective, animé par le souhait de trouver une couleur et une énergie sonore différentes de ce qu'aurait pu m'apporter un piano moderne, que j'ai souhaité enregistrer cet ensemble de mélodies sur un piano qu'aurait pu jouer Debussy.

Dans un premier temps, j'ai essayé un Pleyel et un Érard datant respectivement de 1865 et de 1907, que la Cité de la musique de Paris avait mis à ma disposition. J'ai d'emblée écarté l'Érard, trop éloigné selon moi de l'univers sonore de Debussy. Le Pleyel était plus séduisant, mieux adapté au sujet, et je pensais qu'il conviendrait bien aux mélodies de jeunesse, quitte à tirer Debussy vers un Chopin fin de siècle… Mais à partir du cycle sombre, opulent et virtuose des *Cinq poèmes de Baudelaire*, il fallait trouver quelque chose de moins frêle. Je savais que le musée Labenche de Brive-la-Gaillarde, du fait des hasards combinés de la petite et de la grande histoire et grâce à la présence d'esprit de Claire Moser, sa conservatrice d'alors, possédait depuis la fin des années 1980 un piano quart-de-queue Blüthner ayant appartenu à Debussy. J'ai d'emblée été conquis par sa sonorité, précise mais faite d'ombres autant que de clarté, de robustesse autant que de douceur. Ses registres bien caractérisés sachant se fondre «en un halo irisé », comme aurait dit Debussy, son aigu tour à tour cristallin et flûté, son médium cuivré, ses basses rondes aux résonnances infinies, permettaient aux merveilleux effets de cloche, de gong, de harpe, de flûte, de trémolos de cordes suggérés par l'écriture debussyste d'affleurer par simple sollicitation de la main.

C'est dans les dernières années du XIX^{e} siècle que le facteur de pianos de Leipzig Blüthner a adopté le système acoustique aliquote qui existait déjà pour des instruments à cordes frottées tels que la viole d'amour : du registre médium jusqu'au suraigu, une corde supplémentaire accordée à l'octave est tendue au-dessus du système de cordage habituel, sonnant en

sympathie sans être frappée par les marteaux. Quoique décrit depuis très longtemps par les théoriciens, le système a été appliqué pour la première fois au piano par Julius Blüthner lui-même en 1873. La facture Blüthner était au début du vingtième siècle merveilleusement soignée et ses instruments avaient une personnalité incomparable. La trouvaille géniale que constituait pour ces modèles particuliers l'utilisation de cordes sympathiques était en parfaite adéquation avec l'esthétique debussyste.

Debussy a acquis son Blüthner à Eastbourne, dans le Sussex, au cours de l'été 1905, puis l'a fait transporter à Paris où il l'a conservé sa vie durant. C'est donc en parfaite intelligence avec cet instrument qu'il a composé les chefs d'œuvre les plus aboutis de sa musique pour piano : *Images* 1 (1905) et 2 (1907), *Children's corner* (1906/1908), le premier (1910) et le deuxième livre de *Préludes* (1910-1913), les *Six épigraphes antiques* (1914), *En blanc et noir* (1914-1915), et enfin les deux cahiers d'Études (1915). La majorité des mélodies lui est en revanche antérieure. Mais, comme pour la ligne vocale et la prosodie, elles sont une manière de laboratoire de son langage pianistique, les parties de piano des mélodies de jeunesse étant presque toujours plus aventureuses et hardies que les pièces de piano qui leur sont contemporaines (comparer à cet égard la première version des *Ariettes* datant de 1885-1886, déjà marquée par la recherche sur la résonnance qui deviendra essentielle des années plus tard, avec les *Arabesques* pour piano de 1888, charmantes mais plus conventionnelles). Il n'est donc pas anachronique, fût-ce dans une démarche à caractère historique, de jouer les mélodies que Debussy a écrites dans sa jeunesse sur un instrument lié à une période plus tardive de sa vie.

Le musée Labenche a confié au facteur d'instruments Maurice Rousteau le soin de restaurer le piano au plus près de ses caractéristiques d'origine. Joué dans une salle de dimension relativement modeste, dotée d'une bonne acoustique, cet instrument est vraisemblablement aujourd'hui aussi proche que possible de celui que Debussy avait dans son salon. La prise de son du présent enregistrement a su capter la richesse frémissante et subtile de sa sonorité. Les *Trois chansons de France* et les cycles postérieurs à 1905 qui figurent à leur suite dans les deux derniers tiers du 4^{e} disque, mais également nombre de pièces plus anciennes réparties sur la totalité de cette intégrale, portent ici l'émouvant témoignage de la rencontre idéale d'un compositeur et de son instrument.

JEAN-LOUIS HAGUENAUER, PIANO - PAR JACQUES DRILLON

Ses vieux maîtres, Germaine Mounier dans sa classe de l'Ecole Normale de Musique de Paris, Louis Hiltbrand à Genève pour un prix de virtuosité « *cum laude* », Jean Fassina en perfectionnement, lui ont appris le respect. Pour l'instrument, le texte, l'auditeur, les élèves – car il enseigne maintenant, à l'université d'Indiana de Bloomington. Nadia Boulanger, qui l'avait admis rue Ballu quand il était tout petit musicien prodige, et beaucoup plus tard Henri Dutilleux, pour la composition, ne plaisantaient pas non plus avec le respect. Pour ceux qui savent, et aussi ceux qui ne savent pas. On le voit expliquer son travail sur Debussy, dans un film dont il était l'unique protagoniste, *La spirale du pianiste* : il ne prend le spectateur ni pour un spécialiste ni pour un imbécile. Il dit comment il faut faire, comment il fait. Tranquillement, clairement.

Ce respect, qui sous-tend toute sa vie d'homme et de musicien, a fait de lui ce qu'on appelle un « partenaire de musique de chambre recherché » : avec le Quatuor Ebène, le Fine Arts Quartet, l'Ensemble Stanislas, les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble Accroche-Notes. Et Gilles Ragon, avec qui il travaille le répertoire de la mélodie française et du lied depuis plus de vingt ans. Il a été membre des Florence Gould Hall Chamber Players de 1991 à 1997 et des American Chamber Players de 2003 à 2007. À son contact un musicien donne le meilleur de lui-même. Quand il vous parle il vous rend intelligent. C'est un don.

Depuis qu'il est aux Etats-Unis (1998), rien n'a changé, et tout a changé : il joue là-bas, il traverse l'Atlantique pour venir jouer ici, à La Roque d'Anthéron, à la Folle journée de Nantes, au Châtelet, aux Jacobins de Toulouse ; surtout il est devenu ce qu'il était, comme dit Nietzsche : enthousiaste, généreux, exigeant. Par sa fenêtre, les biches et les daims qui boulottent ses salades ont avantageusement remplacé les touristes de la rue de Buci. Il peut chercher. Quand on aime et qu'on respecte, on cherche. Le son, le phrasé. Ceux qu'il a trouvés dans ses enregistrements de Beethoven, de Schumann, de Berlioz, de Weber, dans ses deux symphonies de Beethoven/Liszt. Lorsqu'il a découvert le piano de Debussy, ce Blüthner Aliquote bourré de cordes sympathiques dont il rêvait pour son intégrale des mélodies de Debussy, il s'est simplement exclamé : « *C'était donc ça* ! » Il était comme possédé, il en parlait à tout le monde. C'était *enfin* ça.

Sa quasi-intégrale du piano seul de Debussy, qui était une grande réussite, il l'avait bâtie avec un soin de maçon qui travaille sans mortier. De la belle pierre, des joints impeccables, des couleurs, du grain. Une poésie du geste parfait : rien n'exige de précision comme de peindre le flou. Il disait alors : « *Debussy n'est pas debussyste !* » Et comme il avait raison ! Mais tout à coup, avec ce Blüthner, il découvrait le ciment et la truelle. On allait pouvoir travailler. L'instrument était là. L'amour, le respect, la technique, ont fait le reste.

LILIANA FARAON, SOPRANO

Liliana Faraon, après des musicales en violoncelle, piano et chant en Roumanie, étudie le chant en France et obtient la Médaille d'Or au CNR de Lyon et le Premier Prix à l'unanimité au Conservatoire National de Toulouse (cycle supérieur).
Lauréate de nombreux concours internationaux de chant (Toulouse, Marseille, Clermont Ferrand, Les Voix d'Or à Metz), elle remporte en 2004 le Grand Prix et le Prix du Public à Marmande et le 1er Prix Honneur au concours de l'UFAM à Paris.
En scène, elle débute au Capitole de Toulouse (*Rigoletto*) aux côtés de Roberto Alagna et rapidement l'Opéra Comique de Paris l'invite pour plusieurs premiers rôles : Adèle (*Le Comte Ory*), Amina (*La Sonnambula*), Rosina (*La Finta Semplice*), Ciboletta (*Une nuit à Venise*), Bubikopf (*L'Empereur d'Atlantis*). Suivent de nombreuses propositions sur les scènes prestigieuses en France et à l'étranger (Hong Kong, Corée du Sud, Puerto Rico, Spoleto, Lisbonne, Brasov, Bratislava, Prague…) pour des premiers rôles ainsi que le grand répertoire d'oratorio.
Liliana Faraon a chanté sous la direction de brillants chefs d'orchestre tels que Lawrence Foster, Michel Plasson, Giuliano Carella, Jean-Claude Malgoire, Christian Ciuca, Marco Guidarini, Maurizio Arena, Arie van Beek et travaillé avec de grands metteurs en scène : Nicolas Joël, Gildas Bourdet, Renaud Doucet, Pierre Constant, Laurent Serrano, Alain Maratrat.
Elle a participé à plusieurs enregistrements : *Catone in Utica* de Vivaldi (Dynamic), *Falstaff* de Salieri (Dynamic) et *Amadis de Gaule* de J.C. Bach (Ediciones Singulares).

MAGALI LÉGER, SOPRANO

Sitôt ses études avec Christiane Eda-Pierre récompensées d'un premier prix à l'unanimité au CNSM de Paris, Magali Léger aborde la scène.
Elle est nommée en 2003 dans la catégorie « Révélations » des Victoires de la Musique Classique.
Elle a travaillé avec des metteurs en scène tels que Laurent Pelly, Raoul Ruiz, Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, José Montalvo et Dominique Hervieu ou encore Daniel Mesguich, ainsi que les chefs d'orchestres Marc Minkowski, Michel Plasson, Maurizio Benini ou encore Emmanuelle Haïm et « Le Concert d'Astrée ».
Parmi les rôles marquants de sa carrière à l'Opéra, citons Eurydice d'*Orphée aux Enfers* et Norina de *Don Pasquale* à l'Opéra de Lyon, Blondchen de *L'enlèvement au Sérail* au festival d'Aix-en-Provence sous la baguette de Marc Minkowski, ou encore Minka du *Roi Malgré Lui* avec Evelino Pido et Léonore de *L'amant Jaloux*, à l'Opéra Comique de Paris et à l'Opéra Royal de Versailles sous la direction de Jeremie Rohrer.
En concert, Magali Léger travaille régulièrement avec le pianofortiste Rémy Cardinale autour du lied allemand et de la mélodie française. Elle travaille également depuis plusieurs années avec le compositeur et pianiste Michaël Levinas avec lequel elle a enregistré *La Bonne Chanson* de Fauré.

MARIE-ANGE TODOROVITCH, MEZZO-SOPRANO

Née à Montpellier, Marie-Ange Todorovitch étudie d'abord le piano, l'orgue et le chant au conservatoire de Montpellier, sa ville natale, puis entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (avec Jane Berbié) et à l'Ecole de l'Opéra de Paris (auprès de Denise Dupleix).

Lauréate de plusieurs prix, elle est l'interprète des rôles principaux : Eurydice, Diane, Cherubino et Djamileh. Elle est invitée ensuite par le Festival de Glyndebourne à chanter Dorabella (*Cosi fan tutte*), Pauline (*La Dame de Pique*) et Cherubino (*Le nozze di Figaro*).

Son répertoire s'étend de Rossini, Mozart et Strauss aux opéras français (Carmen, Charlotte, Dulcinée). Elle se produit sur les plus grandes scènes françaises (Opéra National de Paris, Opéra Comique, Théâtre du Châtelet, opéras de Marseille, Montpellier, Nancy, Strasbourg, Toulouse, Festival d'Aix-en-Provence, Chorégies d'Orange) et européennes (opéras d'Anvers, Pays-Bas, Dresde, Genève, Lausanne, Liège, Pise, Venise, etc.), interprétant les plus grands rôles.

GILLES RAGON, TÉNOR

Petit chanteur de onze à quatorze ans, il s'oriente vers la direction de chœur et entreprend une formation sous la direction de Paul Colleaux. Parallèlement, il reçoit une formation vocale avec Peter Gottlieb, Nicole Fallien, Nicolai Gedda, et Gary Magby.
Il débute professionnellement avec le rôle de Jason lors de l'enregistrement de Médée de Marc-Antoine Charpentier par *Les Arts Florissants* en avril 1984.
En 1988 il chante le rôle titre de *Platée* sous la direction de Marc Minkowski qu'il enregistrera par la suite et qu'il chantera régulièrement (Opéra Garnier en 2002) jusqu'en 2004.
Il a chanté, depuis, sous la direction des chefs les plus reconnus du monde baroque et réalisé plus de 50 enregistrements.
L'évolution progressive de sa voix lui donne l'occasion de parcourir le monde, de Tokyo à Los Angeles, et les répertoires, de Rameau à Fénelon en passant par Wagner tant en concerts qu'en opéras.
Depuis 1992 il collabore avec le pianiste Jean-Louis Haguenauer pour la mélodie et le lied.
Parmi ses dernières prises de rôle, citons *Tannhäuser* de Wagner, Pinkerton dans *Madame Butterfly* de Puccini et Don José dans *Carmen* de Bizet à l'Opéra de Bordeaux, Max du *Freischütz* de Weber à Saint Etienne, Der Hauptmann dans *Wozzeck* à Marseille, Eléazar dans la *Juive* d'Halévy à Stuttgart et Dresde, *Jeanne au Bucher* à Salzburg et Lisbonne, Pelléas dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy à Tokyo…

FRANÇOIS LE ROUX, BARYTON

François Le Roux commence ses études de chant avec François Loup, puis entre à l'Opéra-Studio de Paris, où il a comme professeurs Vera Rosza, puis Elisabeth Grümmer. Il est lauréat du concours «Maria Canals» de Barcelone (1978), et du concours international de chant de Rio de Janeiro (1979). Il est de 1980 à 1985 membre de la troupe de l'Opéra de Lyon. Puis il commence une carrière internationale : La Scala de Milan, Covent Garden de Londres, Venise, Vienne, Munich, Hambourg, Zürich, Paris, Los Angeles, San Francisco, Colon de Buenos Aires et les festivals d'Aix en Provence, Edimbourg, Glyndebourne, Schwetzingen, Hong Kong, Santa Fé, Wiener Festwochen…
Dans son vaste répertoire citons :
• pour l'opéra français : tout d'abord Debussy et *Pelléas* (dans l'opéra de Debussy *Pelléas et Mélisande*), qu'il enregistre pour Deutsche Grammophon sous la direction de Claudio Abbado à Vienne en 1991, puis *Golaud* dans le même opéra depuis 1998 ; il a été le *Golaud* du centenaire de la création de l'opéra de Debussy à l'Opéra-Comique le 30 Avril 2002, et celui de la première scénique de l'œuvre à Moscou, au Théâtre Stanislavski-Nemirovitch-Danchenko en 2007, avec grand succès. Mais aussi Ramiro de *L'Heure Espagnole* de Ravel, Le Directeur et Le Gendarme des *Mamelles de Tirésias* et Le Marquis des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc, Lescaut dans *Manon* de Massenet…
• pour les opéras de Mozart : Le rôle-titre de *Don Giovanni* (Prix de la critique « Révélation de l'année » en 1987 à Paris), Papageno de *La Flûte Enchantée*, Le Comte Almaviva des *Noces de Figaro*, Guglielmo de *Cosi fan tutte*…
• pour les opéras italiens : Figaro du *Barbier de Séville*, Dandini de *La Cenerentola* chez Rossini, Malatesta de *Don Pasquale* de Donizetti, Marcello de *La Bohême*, Ping de *Turandot* chez Puccini…
• et pour l'opéra baroque : Oreste dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, Pollux dans *Castor et Pollux* de Rameau, les rôles titres d'*Orfeo* et du *Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi…
Il a aussi prêté son talent et sa voix à de nombreuses créations d'œuvres contemporaines.
François Le Roux est également reconnu comme le digne successeur des Panzéra, Souzay et Maurane dans le domaine du lied et de la mélodie française, tant sur scène qu'au disque :
accompagné par Alexandre Tharaud, Graham Johnson, Jeff Cohen, Pascal Rogé, Christian Ivaldi, Olivier Godin, il chante en récital partout en Europe et en Amérique.
Depuis 1990, il est invité à donner des master-classes sur l'interprétation de la mélodie française et du lied tant en France que dans le monde entier.
En 1997, il a créé l'Académie Francis Poulenc d'interprétation de la mélodie française à Tours, dont il est le directeur artistique. Il a été maître d'œuvre de la série de récitals de mélodies de la Bibliothèque nationale de France à Paris, aux côtés d'Alexandre Tharaud et Jeff Cohen, de 1997 à 2002. Son premier livre, écrit avec le concours de Romain Raynaldy, et édité par Fayard : « Le Chant intime », sur l'interprétation de la mélodie, a obtenu le prix René Dumesnil 2004 de l'Académie des Beaux-Arts.
Il a été professeur de chant à l'Académie Ravel de Saint Jean-de-Luz de 2006 à 2011, et professeur au CMA du XVIII^{ème} arrondissement de Paris de 2012 à 2014. Il est professeur de chant au CNSMD de Paris depuis septembre 2014.
Il a été honoré du grade de chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres en 1996, et désigné « Personnalité musicale de la saison 1997-1998 » par le Syndicat Français de la Critique musicale et dramatique.

FRANÇOISE JOHANNEL, HARPE

Musicienne au parcours original, Françoise Johannel sait explorer, avec un talent reconnu, les multiples facettes de son instrument, la harpe. Elle étudie d'abord la harpe irlandaise avec Madalen Buffandeau puis fait de solides études classiques au CNSM de Paris où elle obtient un premier prix de harpe dans la classe de Jacqueline Borot.
Elle a joué et enregistré au sein de grandes formations telles que : *La Grande Ecurie et La Chambre du Roy, Les Arts Florissants, l'Ensemble Baroque de Nice, Huelgas, Les Pages de la Chapelle* et *l'Orchestre d'Auvergne*.
Elle aime particulièrement la musique de chambre et régulièrement accompagne des chanteurs tels que Guillemette Laurens, Isabelle Desrochers, Agnès Brosset et Jean-Paul Fouchécourt.
Elle enseigne la harpe au Conservatoire de Musique de Fontenay-aux-Roses, où elle est également chef de chœur.

ANTONIN RONDEPIERRE, VOIX D'ENFANT

Né en 1996, Antonin Rondepierre a chanté à la Maîtrise de Paris de septembre 2005 à 2013. Il suit une formation musicale complète : technique vocale, piano, violon et même direction de chœur (en auditeur libre au CRR de Boulogne Billancourt depuis 2012).
Il étudie actuellement le chant dans la classe de Didier Henry et fait partie du chœur de l'orchestre de Paris depuis septembre 2014.

101 – NUIT D'ETOILES // (Théodore de Banville)

Nuit d'étoiles, // Sous tes voiles, // Sous ta brise et tes parfums, // Triste lyre // Qui soupire, // Je rêve aux amours défunts.
La sereine Mélancolie // Vient éclore au fond de mon cœur, // Et j'entends l'âme de ma mie // Tressaillir dans le bois rêveur.
Nuit d'étoiles, // Sous tes voiles, // Sous ta brise et tes parfums, // Triste lyre // Qui soupire, // Je rêve aux amours défunts.
Dans les ombres de la feuillée, // Quand tout bas je soupire seul, // Tu reviens, pauvre âme éveillée, // Toute blanche dans ton linceul.
Nuit d'étoiles, // Sous tes voiles, // Sous ta brise et tes parfums, // Triste lyre // Qui soupire, // Je rêve aux amours défunts.
Je revois à notre fontaine // Tes regards bleus comme les cieux ; // Cette rose, c'est ton haleine, // Et ces étoiles sont tes yeux.
Nuit d'étoiles, // Sous tes voiles, // Sous ta brise et tes parfums, // Triste lyre // Qui soupire, // Je rêve aux amours défunts.

101 - *STARRY NIGHT*

Starry night, beneath your veils, your breeze and your scents, like a sad sighing lyre, I dream of bygone loves.
Serene melancholy now blooms in the depths of my heart, and I hear the soul of my love quiver in the dreaming woods.
Starry night, beneath your veils, your breeze and your scents, like a sad sighing lyre, I dream of bygone loves.
By our fountain I again see your glances, blue as the sky; this rose is your breath and these stars are your eyes.
Starry night, beneath your veils, your breeze and your scents, like a sad sighing lyre, I dream of bygone loves.

102 – MADRID // (Alfred de Musset)

Madrid, princesse des Espagnes, // Il court par tes mille campagnes // Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs. // La blanche ville aux sérénades, // Il passe par tes promenades // Bien des petits pieds tous les soirs.
Madrid, quand tes taureaux bondissent, // Bien des mains blanches applaudissent, // Bien des écharpes sont en jeux. // Par tes belles nuits étoilées, // Bien des senoras long voilées // Descendent tes escaliers bleus.
Madrid, Madrid, moi, je me raille// De tes dames à fine taille// Qui chaussent l'escarpin étroit ; // Car j'en sais une, par le monde, // Que jamais ni brune ni blonde // N'ont valu le bout de son doigt !
J'en sais une, et certes la duègne // Qui la surveille et qui la peigne // N'ouvre sa fenêtre qu'à moi ; // Certes, qui veut qu'on le redresse, // N'a qu'à l'approcher à la messe, // Fût-ce l'archevêque ou le roi.
Car c'est ma princesse andalouse ! // Mon amoureuse ! ma jalouse ! // Ma belle veuve au long réseau ! //
C'est un vrai démon ! c'est un ange ! // Elle est jaune comme une orange, // Elle est vive comme un oiseau !
Oh ! quand sur ma bouche idolâtre // Elle se pâme, la folâtre, // Il faut voir, dans nos grands combats, // Ce corps si souple et si fragile, // Ainsi qu'une couleuvre agile, // Fuir et glisser entre mes bras !
Or si d'aventure on s'enquête // Qui m'a valu telle conquête, // C'est l'allure de mon cheval, // Un compliment sur sa mantille // Puis des bonbons à la vanille // Par un beau soir de carnaval.

102 – *MADRID*

Madrid, princess of all Spain, many are the blue eyes and the dark eyes that teem through your vast campañas. White city of serenades, many are the small feet that pass each evening along your promenades.
Madrid, when your bulls charge, many are the white hands that applaud, many are the scarves that wave. In your lovely starry nights, many are the señoras in long veils who descend your blue staircase.
Madrid, Madrid, I for one scoff at your thin-waisted ladies in their narrow slippers; for I know one unequalled in all the world–there is no blonde or brunette who is worth the tip of her finger!
I know one, and the duenna who watches over her and combs her hair opens her window for me alone; of course, if you're looking to be rebuffed, you need only try to approach her at mass, be you archbishop or king.
For she is my Andalusian princess! My lover, my jealous one! My beautiful widow in her long lace veil! She is a demon, an angel! She is golden as an orange and lively as a bird!
Ah! When she swoons against my adoring mouth like a mad thing, you should see how, in our struggles, her supple and fragile body becomes an agile snake, fleeing and sliding within my arms.
Now, if anyone should happen to ask what won me such a conquest, I owe it to the appeal of my horse, to a compliment about her mantilla, and to vanilla bonbons on a fine carnival evening.

103 – CAPRICE // (Théodore de Banville)

Quand je baise, pâle de fièvre, // Ta lèvre où court une chanson, // Tu détournes les yeux, ta lèvre // Reste froide comme un glaçon, // Et, me repoussant de tes bras, // Tu dis que je ne t'aime pas.
Mais si je dis : Ce long martyre // M'a brisé, je romps mon lien ! // Tu réponds avec un sourire : // Viens à mes pieds ! tu le sais bien, // Ma chère âme, que c'est ton sort // De m'adorer jusqu'à la mort.

103 – *CAPRICE*

When, pale with fever, I kiss your lips from which a song springs forth, you avert your eyes, your lips remain cold as ice, and thrusting me from your arms you say I do not love you.
But if I say: this long martyrdom has destroyed me, I'm breaking my bonds! You reply with a smile: Kneel at my feet! You know full well, dear soul, that you are destined to adore me until death.

104 – AIMONS-NOUS ET DORMONS // (Théodore de Banville)

Aimons-nous et dormons // Sans songer au reste du monde ! // Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts, // Tant que nous nous aimons // N'effleurera ta tête blonde, // Car l'amour est plus fort // Que les Dieux et la Mort !
Le soleil s'éteindrait // Pour laisser ta blancheur plus pure. // Le vent, qui jusqu'à terre incline la forêt, // En passant n'oserait // Jouer avec ta chevelure, // Tant que tu cacheras // Ta tête entre mes bras !
Et lorsque nos deux cœurs // S'en iront aux sphères heureuses // Où les célestes lys écloront sous nos pleurs, // Alors, comme deux fleurs // Joignons nos lèvres amoureuses, // Et tâchons d'épuiser // La Mort dans un baiser !

104 – *LET US LOVE AND SLEEP*

Let us love and sleep without dreaming of the rest of the world; neither the sea swell nor the mountain storm, so long as we love each other, shall touch your blond head, for love is stronger than either the Gods or death!
The sun would cease to burn so as to leave your pallor more pure. The wind, which bows the forest to the ground, would not dare play with your hair as it passes, so long as you hide your head in my arms!
And when our hearts depart for the blessed spheres where celestial lilies will open beneath our tears, then like two flowers let us join our loving lips, and let us try to exhaust death with a kiss!

105 – LES BAISERS // (Théodore de Banville)

Plus de fois, dans tes bras charmants // Captif, j'ai béni mes prisons, // Que le ciel de diamants ; // Et pour tes noires trahisons // J'ai versé plus de pleurs amers // Que n'en tient le gouffre des mers.
Mes chants ailés, je te les dois ! // Plus haineuse que les bourreaux, // Mon cœur a saigné sous tes doigts ; // Mais que de fois, comme un héros // Qui vient de voler son trésor, // J'ai dormi sur tes cheveux d'or !
Tu m'as versé le vin du ciel ! // Et mes maux seront pardonnés // À ton désœuvrement cruel, // Si les baisers que m'a donnés // Ta lèvre pareille à des fleurs // Sont aussi nombreux que mes pleurs.

105 – *KISSES*

Held captive in your charming arms, I have blessed my chains more often than there are diamonds in the sky; for your black treachery, I have wept more bitter tears than the depths of the seas can hold.
I owe my winged songs to you! More heinous than any torturer, your fingers have made my heart bleed; but how often have I, like a hero who has stolen a great treasure, slept on your golden hair. You poured out the wine of heaven for me! And the pain your cruel heedlessness has inflicted will be forgiven if the kisses your flowerlike lips have bestowed upon me are made equal to the number of my tears.

106 – RONDEL CHINOIS // (Marius Dillard)

Sur le lac bordé d'azalée, // De nénuphar et de bambou, // Passe une jonque d'acajou // À la pointe effilée.
Une Chinoise dort, voilée // D'un flot de crêpe jusqu'au cou // Sur le lac bordé d'azalée, // De nénuphar et de bambou,
Sous sa véranda dentelée, // Un mandarin se tient debout, // Fixant de ses yeux de hibou
La dame qui passe isolée // Sur le lac bordé d'azalée, // De nénuphar et de bambou.

106 – *CHINESE RONDEL*

On the lake, bordered with azaleas, waterlilies and bamboo, a mahogany junk with pointed bow passes byMr.
A Chinese girl sleeps, veiled in a cloud of crepe up to her neck, on the lake bordered with azaleas, waterlilies and bamboo.
On his lacy veranda a mandarin stands watching with his owl's eyes the lady passing by alone on the lake bordered with azaleas.

107 – TRAGEDIE // (Léon Valade d'après Heine)

Les petites fleurs n'ont pu vivre. // Une nuit d'avril a surpris // Leurs calices bleus : sous le givre // Ils sont morts, ils sont flétris.
Deux enfants s'aimaient d'amour tendre. // Un beau jour le couple est parti ; // Parti du pays ! Sans attendre // Que père ou mère eût consenti…
Partout leur fuite vagabonde // S'est butté à de mauvais sorts ; // Ils ont eu nul bonheur au monde , // Ils se sont flétris, ils sont morts.

107 – *TRAGEDY*

The tiny flowers could not live, an April night caught their blue chalices by surprise: they are dead beneath the frost, they have withered.
Two children fell tenderly in love. One fine day they went away, fled the land! Without awaiting their fathers' or mothers' consent…
They met with misadventures in the course of their vagabond flight; they found no happiness in the world, they withered and they died.

108 – JANE // (Leconte de Lisle)

Je pâlis et tombe en langueur : // Deux beaux yeux m'ont blessé le cœur.
Rose pourprée et tout humide, // Ce n'était pas sa lèvre en feu ; // C'étaient ses yeux d'un si beau bleu // Sous l'or de sa tresse fluide.
Je pâlis et tombe en langueur : // Deux beaux yeux m'ont brisé le cœur.
Toute mon âme fut ravie ! // Doux étaient son rire et sa voix ; // Mais ses deux yeux bleus, je le vois, // Ont pris mes forces et ma vie !
Je pâlis et tombe en langueur : // Deux beaux yeux m'ont brisé le cœur.
Hélas ! la chose est bien certaine : // Si Jane repousse mon vœu, // Dans ses deux yeux d'un si beau bleu // J'aurai puisé ma mort prochaine.
Je pâlis et tombe en langueur : // Deux beaux yeux m'ont brisé le cœur.

108 – *JANE*

I grow pale and listless: two lovely eyes have wounded my heart.
It was not her fiery lips, a moist crimson rose; it was her eyes of such a lovely blue beneath the gold of her flowing tresses.
I grow pale and listless: two lovely eyes have broken my heart.
All my soul was enraptured, her laugh and her voice were sweet; but her two blue eyes, I see, have sapped my strength and my life.
I grow pale and listless: two lovely eyes have broken my heart.
Alas, it's all too true: if Jane rejects my suit, I will die from her two beautiful blue eyes.
I grow pale and listless: two lovely eyes have broken my heart.

109 – LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN // (Leconte de Lisle)

Sur la luzerne en fleur assise, // Qui chante dans le frais matin ? // C'est la fille aux cheveux de lin, // La belle aux lèvres de cerise.
L'amour, au clair soleil d'été, // Avec l'alouette a chanté.
Ta bouche a des couleurs divines, // Ma chère, et tente le baiser ! // Sur l'herbe en fleur veux-tu causer, // Fille aux cils longs, aux boucles fines ?
L'amour, au clair soleil d'été, // Avec l'alouette a chanté.
Ne dis pas non, fille cruelle ! // Ne dis pas oui ! J'entendrai mieux // Le long regard de tes grands yeux // Et ta bouche fine, ô ma belle !
L'amour, au clair soleil d'été, // Avec l'alouette a chanté.
Adieu les daims, adieu les lièvres // Et les rouges perdrix ! Je veux // Baiser le blond de tes cheveux, // Presser la pourpre de tes lèvres !
L'amour, au clair soleil d'été, // Avec l'alouette a chanté.

109 – *THE GIRL WITH THE FLAXEN HAIR*

Seated among the flowering alfalfa, who is singing in the cool morning? It is the girl with the flaxen hair, the beauty with the cherry lips.
Love, with the clear sun of summertime, has sung with the lark.
Your mouth, my dear, has divine hues and tempts kisses! Would you like to chat here on the flowering grass, you with the long eyelashes and delicate curls?
Love, with the clear sun of summertime, has sung with the lark.
Do not say no, cruel girl! Do not say yes! I would rather listen to the long look of your wide-open eyes and your delicate mouth, my lovely one!
Farewell deer, farewell hares and russet partridges! I want to kiss the blond of your hair and press the purple of your lips!
Love, with the clear sun of summertime, has sung with the lark.

110 – RONDEAU // (Alfred de Musset)

Fut-il jamais douceur de cœur pareille // À voir Manon dans mes bras sommeiller ? // Son front coquet parfume l'oreiller ; // Dans son beau sein j'entends son cœur qui veille. // Un songe passe, et s'en vient l'égayer.
Ainsi s'endort la fleur d'églantier, // Dans son calice enfermant une abeille. // Moi, je la berce ; un plus charmant métier // Fut-il jamais ?
Mais le jour vient, et l'Aurore vermeille // Effeuille au vent son printemps virginal. // Le peigne en main et la perle à l'oreille, // À son miroir Manon va m'oublier. // Hélas ! L'amour sans lendemain ni veille // Fut-il jamais ?

110 – *RONDEAU*

Was anything ever sweeter to my heart than to see Manon sleeping in my arms. Her lovely forehead perfumes the pillow, and within her fair bosom I can hear her heart keeping watch. A dream passes and its passing makes her happy.
Thus sleeps the eglantine with a bee enclosed in its chalice. And I rock her in my arms–was there ever a more charming occupation?
But day comes and the vermillion dawn scatters her virginal springtime to the winds. With her comb in hand and a pearl in each ear, Manon will look into her mirror and forget me. Alas, was there ever such a love, knowing no yesterday and no tomorrow?

111 – TRIOLET A PHILIS // (Théodore de Banville)

Si j'étais le Zéphyr ailé, // J'irais mourir sur votre bouche. // Ces voiles, j'en aurais la clé // Si j'étais le Zéphyr ailé. // Près des seins pour qui je brûlai // Je me glisserais dans la couche. // Si j'étais le Zéphyr ailé, // J'irais mourir sur votre bouche.

111 – (TRIOLET TO PHILIS) ZEPHYR

Were I the winged Zephyr, I would go to expire on your mouth. I would possess the key to these veils, were I the winged Zephyr. I would slide into bed next to those breasts for which I yearned. Were I the winged Zephyr, I would go to expire on your mouth.

112 – SOUHAIT // (Théodore de Banville)

Oh ! quand la Mort, que rien ne saurait apaiser, // Nous prendra tous les deux dans un dernier baiser // Et jettera sur nous le manteau de ses ailes, // Puissions-nous reposer sous deux pierres jumelles ! // Puissent les fleurs de rose aux parfums embaumés // Sortir de nos deux corps qui se sont tant aimés, // Et nos âmes fleurir ensemble, et sur nos tombes // Se regarder longtemps d'amoureuses colombes !

112 – *HOPE*

Ah! When Death whom none can appease takes up both in one final kiss and covers us with the cloak of its wings, may we rest beneath twin stones! May roses with their balmy perfume emerge from our bodies, which so loved each other, may our souls flower together, and may amorous doves look long at each other on our tombs!

113 – LES PAPILLONS // (Théophile Gautier)

Les papillons couleur de neige // Volent par essaims sur la mer ; // Beaux papillons blancs, quand pourrai-je // Prendre le bleu chemin de l'air ?
Savez-vous, ô belle des belles, // Ma bayadère aux yeux de jais, // S'ils me pouvaient prêter leurs ailes, // Dites, savez-vous où j'irais ?
Sans prendre un seul baiser aux roses, // À travers vallons et forêts, // J'irais à vos lèvres mi-closes, // Fleur de mon âme, et j'y mourrais.

113 – *BUTTERFLIES*

Snow-colored butterflies flutter over the sea; lovely white butterflies, when shall I follow the blue path in the sky?
And you, my jade-eyed bayadère, oh loveliest of all, tell me: Do you know where I would go, if I had their wings?
Without waiting for even one kiss from the roses, I would cross valleys and forests to reach your half-closed lips, flower of my soul, and there I would perish.

114 – FANTOCHES (2 janvier 1882) // (Paul Verlaine)

Scaramouche & Pulcinella // Qu'un mauvais destin rassembla // Gesticulent, noirs sous la lune.
Cependant l'excellent docteur // Bolonais cueille avec lenteur // Des simples parmi l'herbe brune.
Lors la fille, piquant minois, // Sous la charmille, en tapinois, // Se glisse demi-nue, en quête
De son beau pirate espagnol // Dont un langoureux rossignol // Clame la détresse à tue-tête.

114 – *MARIONETTES*

Scaramouche and Pulcinella, brought together by some evil scheme, gesticulate, black beneath the moon.
In the meantime, the good Bolognese doctor slowly picks simples in the twilit grass.
While his daughter, a saucy minx, under the bower, steals slyly half naked, seeking
Her handsome Spanish pirate, whose longing is loudly proclaimed by a languorous nightingale.

115 – REVERIE // (Théodore de Banville)

The sweet-breathed breeze opens the wild rose and makes fertile everything on mountain and plain.
The lily and the red verveine fall flowering from its fingers, everything is intoxicated at his overflowing cup and each one quivers at his voice.
But one frail plant draws back and flees trembling the kiss that will kill it.
I know plaintive souls who are like sensitive plants, and who die from happiness.

115 – *REVERIE*

Le zéphyr à la douce haleine // Entr'ouvre la rose des bois, // Et sur les monts et dans la plaine, // Il féconde tout à la fois.
Le lys et la rouge verveine // S'échappent fleuris de ses doigts, // Tout s'enivre à sa coupe pleine // Et chacun tressaille à sa voix.
Mais il est une frêle plante // Qui se retire et fuit, tremblante, // Le baiser qui va la meurtrir.
Or, je sais des âmes plaintives // Qui sont comme les sensitives, // Et que le bonheur fait mourir.

116 – FÊTE GALANTE // (Théodore de Banville)

Voilà Silvandre et Lycas et Myrtil, // Car c'est ce soir fête chez Cydalise. // Partout dans l'air court un parfum subtil, // Dans le grand parc où tout s'idéalise // Avec la rose Aminte rivalise. // Philis, Églé, que suivent leurs amants, // Cherchent l'ombrage et les abris charmants ; // Dans le soleil qui s'irrite et qui joue, // Luttant d'orgueil avec les diamants, // Sur leur chemin le Paon blanc fait la roue.

116 – *FÊTE GALANTE*

Behold Silvandre and Lycas and Myrtil, for tonight there's a celebration at the home of Cydalise, a subtle perfume fills the air; in the vast park, where all is perfection, Aminta rivals the rose. Phyllis and Eglia, who pursue their lovers, seek the shadows in a thousand charming places; beneath the sun that excites and glitters, proudly emulating diamonds, the white peacock spreads its tail on their path.

117 – SERENADE // (Théodore de Banville)

Las ! Colombine a fermé le volet, // Et vainement le chasseur tend ses toiles, // Car la fillette au doux esprit follet, // De ses rideaux laissant tomber les voiles, // S'est dérobée, ainsi que les étoiles. // Bien qu'elle cache à l'amant indigent // Son casaquin pareil au ciel changeant, // C'est pour charmer cette beauté barbare // Que remuant comme du vif-argent, // Arlequin chante et gratte sa guitare.

117 – *SERENADE*

Ah! Columbine has closed the shutter, and the hunter vainly spreads his toils, for the girl, sweet and fanciful, has drawn her curtains like a veil and concealed herself like the stars. Although she hides from her deprived lover her blouse that is like the changing sky, Harlequin, to charm this wild beauty, moves like quicksilver, sings and plucks his guitar.

118 – PIERROT // (Théodore de Banville)

Le bon Pierrot, que la foule contemple, // Ayant fini les noces d'Arlequin, // Suit en songeant le boulevard du Temple. // Une fillette au souple casaquin // En vain l'agace de son œil coquin // Et cependant mystérieuse et lisse // Faisant de lui sa plus chère délice, // La blanche Lune aux cornes de taureau // Jette un regard de son œil en coulisse // À son ami Jean Gaspard Deburau.

118 – *PIERROT*

Good Pierrot, watched by the crowd, having done with Harlequin' s wedding, wanders dreamily along the Boulevard du Temple. A girl with a clinging blouse vainly importunes him with her mocking glance; and meanwhile, mysterious and polished, cherishing him above all things, the white moon with horns like a bull peers into the wings at his friend Jean Gaspard Debureau.

119 – LES ROSES // (Théodore de Banville)

Lorsque le ciel de saphir est de feu, // Lorsque l'Été de son haleine touche // La folle Nymphe amoureuse, et par jeu // Met un charbon rougissant sur sa bouche ; // Quand sa chaleur dédaigneuse et farouche // Fait tressaillir le myrte et le cyprès, // On sent brûler sous ses magiques traits // Les fronts blêmis, et les lèvres décloses, // Et le riant feuillage des forêts, // Et vous aussi, cœurs enflammés des Roses !

119 – *ROSES*

When the sapphire sky is afire, when summer touches with its breath the mad love-struck Nymph and playfully places a glowing ember on her lips; when its disdainful and untamed heat makes the myrtle and cypress quiver, one can feel its magical touch burning pale foreheads and half closed lips, and the laughing forest leaves, and you too, you Roses with flaming hearts.

120 – LE LILAS // (Théodore de Banville)

Ô floraison divine des Lilas, // Je te bénis, pour si peu que tu dures ! // Nos pauvres cœurs de souffrir étaient las : // Enfin l'oubli guérit nos peines dures. // Enivrez-nous, fleurs, horizons, verdures ! // Le clair réveil du matin gracieux// Charme l'azur irradié des cieux ; // Mai fleurissant cache les blanches tombes, // Tout éclairé de feux délicieux, // Et l'air frémit, blanc des vols de colombes.

120 – *THE LILAC*

Ah, divine lilac blooming; I bless you, however little time you last! Our poor hearts were tired of suffering; forgetfulness, at last, heals our harsh sorrows. Flowers, horizons, greenery, drink deep! The graceful morning's clear awakening charms the radiant blue of the sky, flowering May conceals the white tombs, everything is illuminated by delightful fires, and the air trembles, white with the flight of doves.

121 – L'ARCHET // (Charles Cros)

Elle avait de beaux cheveux, blonds // Comme une moisson d'août, si longs // Qu'ils lui tombaient jusqu'aux talons.
Elle avait une voix étrange, // Musicale, de fée ou d'ange, // Des yeux verts sous leur noire frange.
Lui, ne craignait pas de rival, // Quand il traversait mont ou val, // En l'emportant sur son cheval.
Mais l'amour la prit si fort au cœur, // Que pour un sourire moqueur, // Il lui vint un mal de langueur.
Et dans ses dernières caresses : // « Fais un archet avec mes tresses, // Pour charmer tes autres maîtresses. »
Puis, dans un long baiser nerveux, // Elle mourut. Il fit selon ses vœux. // Il fit l'archet de ses cheveux.

121 – *THE BOW*

She had lovely blond hair like an autumn harvest, so long that it fell to her heels.
She had a strange voice, musical, like that of a sprite or an angel, and green eyes beneath their black fringe.
He feared no rival as he crossed mountain or valley, bearing her on his steed.
But love had so touched her heart that for a mocking smile she fell ill of languishing.
And in her last caresses: "Make a bow with my tresses to charm your other mistresses."
Then with a long nervous kiss she died. He did as she had wished. He made a bow from her hair.

122 – LE MATELOT QUI TOMBE A L'EAU // (Maurice Bouchor)

On entend un chant sur l'eau // Dans la brune ; // Ce doit être un matelot // Qui veut se jeter à l'eau // Pour la lune.
La lune éclaire le flot // Qui sanglote, // Le matelot tombe à l'eau... // On entend traîner sur l'eau // Quelques notes.

122 –*THE SAILOR WHO FALLS INTO THE WATER*

There is a singing on the water through the sundow; if must be a sailor longing to throw himself into the water for the moon.
The moon cleaves the sobbing waves, the sailor falls into the water... a few notes drift back across the water.

123 – ROMANCE « NON, LES BAISERS D'AMOUR » // (Maurice Bouchor)

Non, les baisers d'amour n'éveillent point les morts ! // Baise l'amour vivant de ta lèvre divine ; // Et le dernier soupir que rendra ta poitrine // Ne sera point chargé d'inutiles remords.
On ne fait point l'amour dans le lit froid des morts ! // On ne se cherche pas des yeux dans la nuit noire. // N'en crois pas là-dessus quelque ancienne histoire ; // Sous terre on n'a pas plus d'amour que de remords.
Viens, aime-moi d'amour, ne pensons pas aux morts ! // Ne montre pas le ciel de ta belle main blanche. // Cueilles-en les beaux fruits de l'amour, sur la branche // Où ne s'est pas glissé l'affreux ver du remords.

123 – *ROMANCE "NO, LOVE'S KISSES DO NOT WAKE THE DEAD!"*

No, love's kisses do not wake the dead! Kiss a living love with your divine lips; and the last sigh from your bosom will never be heavy with futile regrets.
No, love's kisses do not wake the dead. Don't believe what the romantic ballads say about it! Sing, sing always, musical lips, the song of loves that live without regrets.
There is no lovemaking in death's cold bed! One does not seek out someone's eyes in the black night. Don't believe some old story when it comes to that; beneath the earth there is no love, just as there is no regret.
Come, make love to me, let us not think of the dead! Don't point heavenward with your lovely white hand. Gather the fine fruits of love on the branch, where the fearful worm of remorse has not yet crawled.

124 – FLOTS, PALMES, SABLES // (Armand Renaud)

Loin des yeux du monde // La mer est profonde, // Les palmiers sont hauts, // Les sables sont chauds.
S'il te faut les endroits calmes // Où tout chante et tout bénit, // Viens au fond du bois des palmes, // Avec moi, choisir un nid, // Un nid où, morts pour la foule, // Nous vivions pour l'eau qui coule, // Pour le ramier qui roucoule // À l'heure où le jour finit.
Loin des yeux du monde // La mer est profonde, // Les palmiers sont hauts, // Les sables sont chauds.
S'il te faut les endroits mornes // Où le corps est châtié, // Allons au désert sans bornes, // Sous le ciel sans pitié ; // T'ayant là, je serai forte, // Mourir ! mourir ! que m'importe, // Si je partage, étant morte, // Ton sépulcre par moitié !
Loin des yeux du monde // La mer est profonde, // Les palmiers sont hauts, // Les sables sont chauds.

124 – *WAVES, PALMS, SANDS*

Far from anyone's eyes, the sea is deep, the palm trees are high, the sands are hot.
If you desire calm places where everything sings and showers down blessings, come with me into the palm groove, choose a nest, a nest where, dead to the world, we will live for the running water, for the wood dove cooing at the hour when day falls.
Far from anyone's eyes, the sea is deep, the palm trees are high, the sands are hot.
If you desire dismal places where the body is punished, let us go to the trackless desert beneath the pitiless sun; with you there, I would be strong, dying! Dying! What would it matter if when dead I shared half your tomb!
Far from anyone's eyes, the sea is deep, the palm trees are high, the sands are hot.

125 – LES ELFES // (Leconte de Lisle)

Couronnés de thym et de marjolaine, // Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.
Du sentier des bois aux daims familier, // Sur un noir cheval, sort un chevalier. // Son éperon d'or brille en la nuit brune ; // Et, quand il traverse un rayon de lune, // On voit resplendir, d'un reflet changeant, //
Sur sa chevelure un casque d'argent.
Couronnés de thym et de marjolaine, // Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.
Ils l'entourent d'un essaim léger // Qui dans l'air muet semble voltiger. // - Hardi chevalier, par la nuit sereine, // Où vas-tu si tard ? dit la jeune Reine. // De mauvais esprits hantent les forêts ; // Viens danser plutôt sur les gazons frais. -
Couronnés de thym et de marjolaine, // Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.
- Non ! Ma fiancée aux yeux clairs et doux// M'attend, et demain nous serons époux. // Laissez-moi passer, Elfes des prairies. -// Et sous l'éperon le noir cheval part. // Il court, il bondit et va sans retard ; //
Mais le chevalier frissonne et se penche ; // Il voit sur la route une forme blanche// Qui marche sans bruit et lui tend les bras : // - Elfe, esprit, démon, ne m'arrête pas ! -
Ne m'arrête pas, fantôme odieux ! // Je vais épouser ma belle aux doux yeux. // - Ô mon cher époux, la tombe éternelle// Sera notre lit de noce, dit-elle. // Je suis morte ! - Et lui, la voyant ainsi, // D'angoisse et d'amour tombe mort aussi.
Couronnés de thym et de marjolaine, // Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.

125 – *LES ELVES*

Crowned with thyme and marjoram the merry elves dance in the field.
From the deer-frequented path, a knight emerges riding a black steed. His golden spur glitters in the shadowy night; and, as he moves through a shaft of moonlight, we can see a silver helmet that sits shining on his hair.
Crowned with thyme and marjoram the merry elves dance in the field.
The elves all surround him in a shimmering swarm he, who in the silent air, seems to jump about. "Bold one! Knight on such a serene night where are you going so late?" says the young queen. Evil spirits haunt the forest; "Come, dance instead upon the cool grass."
Crowned with thyme and marjoram the merry elves dance in the field.
No! My fiancée with the sweet, clear eyes is waiting for me and tomorrow we shall be husband and wife. Let me pass, elves of the prairie. And under the spur the black horse departs he runs, he leaps and goes without delay but the knight shivers and bends low; he sees on the road a white form who walks silently and extends her arms to him : "Elf, spirit, demon, do not stop me!"
"Do not stop me, odious phantom! I am going to marry my beauty with gentle eyes. Oh my dear husband, the eternal tomb will be our nuptial bed," says she. I am dead!" And seeing her thus, from anguish and love, he too falls dead.
Crowned with thyme and marjoram the merry elves dance in the field.

126 – IL DORT ENCORE // (Théodore de Banville)

Il dort encore, une main sur la lyre ; // Il ne verra ni mon triste délire // Ni ces longs pleurs qui tombent de mes yeux. // Charmeur divin, tandis que tu sommeilles, // Autour de toi voltigent les abeilles : // Le doux poète est l'envoyé des Dieux !

La blanche étoile errante aux cieux t'adore. // Ferme tes yeux ravis, sommeille encore, // Anacréon, chanteur mélodieux ! // Tandis que fuit la nuit enchanteresse, // Qu'un rythme heureux te berce et te caresse. // Le doux poète est l'envoyé des Dieux!

126 – *HE SLEEPS ON*

He sleeps on, his hand still on his lyre! He shall see neither my despair nor the copious tears streaming from my eyes. Divine charmer, bees swarm around you as you dream: Sweet poet, envoy of the Gods!

The white star wandering the heavens adores you. Close your enraptured eyes, dream on Anacreon, melodious songster! While enchantress Night steals away, may you be lulled and caressed by a gentle rhythm: Sweet poet, envoy of the Gods!

127 – PANTOMIME // (Paul Verlaine)

Pierrot qui n'a rien d'un Clitandre // Vide un flacon sans plus attendre, // Et, pratique, entame un pâté. // Cassandre au fond de l'avenue, // Verse une larme méconnue. // Sur son neveu déshérité.

Ce faquin d'Arlequin combine // L'enlèvement de Colombine // Et pirouette quatre fois.

Colombine rêve, surprise // De sentir un cœur dans la brise // Et d'entendre en son cœur des voix.

127 – *PANTOMIME*

Pierrot, who is nothing like Clitandre, empties a flagon at one gulp and practical as he is, slices into a pate.

Cassandre, at the end of the allée, sheds a silent tear for her disinherited nephew.

Harlequin, the cad, plots to kidnap Columbine and twirls around four times.

Columbine is dreaming, surprised at sensing a heart on the breeze and at hearing voices in her heart.

128 – MANDOLINE // -version album Vasnier- // (Paul Verlaine)

Les donneurs des sérénades // Et les belles écouteuses // Échangent des propos fades // Sous les ramures chanteuses.
C'est Tircis et c'est Aminte, // Et c'est l'éternel Clitandre, // Et c'est Damis qui pour mainte // Cruelle fait maint vers tendre.
Leurs courtes vestes de soie, // Leurs longues robes à queues, // Leur élégance, leur joie // Et leurs molles ombres bleues
Tourbillonnent dans l'extase // D'une lune rose et grise, // Et la mandoline jase // Parmi les frissons de brise.

128 – *MANDOLINE*

The serenaders and the lovely listeners exchange idle banter beneath the singing branches.
There is Tircis, and Aminte, and the eternal Clitandre, and there is Damis who made so many tender verses for so many cruel women.
Their short silken jackets and their long trailing gowns, their elegance, their joy, and their soft blue shadows.
Twirl in the ecstasy of a pink and grey moon, and the mandolin chatters on amidst the trembling breezes.

129 – EN SOURDINE // -version album Vasnier- // (Paul Verlaine)

Calmes dans le demi-jour // Que les branches hautes font, // Pénétrons bien notre amour // De ce silence profond.
Fondons nos âmes, nos cœurs // Et nos sens extasiés, // Parmi les vagues langueurs // Des pins et des arbousiers.
Ferme tes yeux à demi, // Croise tes bras sur ton sein, // Et de ton cœur endormi // Chasse à jamais tout dessein.
Laissons-nous persuader // Au souffle berceur et doux // Qui vient à tes pieds rider // Les ondes de gazon roux.
Et quand, solennel, le soir // Des chênes noirs tombera, // Voix de notre désespoir, // Le rossignol chantera.

129 – *MUTED*

Calm in the half-light cast by the lofty branches, let us permeate our love with this deep silence.
Let us mingle our souls, our hearts, our senses in ecstasy among the vague murmurings of the pines and arbutus trees.
Half close your eyes, fold your arms on your bosom, and let your sleeping heart empty itself forever of all thought.
Let us be wooed by the lulling and gentle breeze that crinkles the russet grass at your feet.
And when evening descends solemnly from the oaks, the nightingale will sing, the voice of our despair.

130 – CLAIR DE LUNE // -version album Vasnier - // (Paul Verlaine)

Votre âme est un paysage choisi // Que vont charmant masques et bergamasques // Jouant du luth et dansant et quasi // Tristes sous leurs déguisements fantasques.
Tout en chantant sur le mode mineur // L'amour vainqueur et la vie opportune, // Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur // Et leur chanson se mêle au clair de lune,
Au calme clair de lune triste et beau, // Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres // Et sangloter d'extase les jets d'eau, // Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

130 – *MOONLIGHT*

Your soul is a choice landscape where charming maskers and bergamaskers pass to and fro, playing the lute and dancing and almost sad in their fantastic disguises.
They sing the while in the minor mode of conquering love and the easy life, they do not seem to believe in their happiness and their song mingles with the moonlight,
With the calm moonlight, sad and lovely, that makes the birds dream in the trees and the fountains sob with ecstasy, those tall, svelte fountains among the marbles.

201 – COQUETTERIE POSTHUME // -Album Vasnier- // (Théophile Gautier)

Quand je mourrai, que l'on me mette, // Avant de clouer mon cercueil, // Un peu de rouge à la pommette, // Un peu de noir au bord de l'œil.
Car je veux, dans ma bière close, // Comme le soir de son aveu, // Rester éternellement rose // Avec du kh'ol sous mon œil bleu.
Posez-moi, sans jaune immortelle, // Sans coussin de larmes brodé, // Sur mon oreiller de dentelle // De ma chevelure inondé.
Cet oreiller, dans les nuits folles, // A vu dormir nos fronts unis, // Et sous le drap noir des gondoles // Compté nos baisers infinis.
Entre mes mains de cire pâle, // Que la prière réunit, // Tournez ce chapelet d'opale, // Par le pape à Rome bénit :
Je l'égrènerai dans la couche// D'où nul encor ne s'est levé ; // Sa bouche en a dit sur ma bouche// Chaque Pater et chaque Ave.

201 – *POSTHUMOUS COQUETTRY*

When I die, let me–before my coffin is nailed shut–be given a touch of red on my cheeks and a touch of black at the edges of my eyes.
For in my closed coffin I want to be as I was on the evening he made his vows to me, eternally pink, with kohl beneath my blue eyes.
Without yellow immortelles or a cushion embroidered with tears, lay me on my lace pillow with my hair flowing about me.
That pillow has on passionate nights witnessed us asleep, our foreheads touching, and the black sheet still bears the forms of our endless embraces.
Between my pale waxen hands joined in prayer, slip this opal rosary blessed by the Pope in Rome:
I shall tell it on the couch from which no one has yet ever arisen; his mouth against mine has said each Pater and Ave.

202 – CHANSON ESPAGNOLE // -Album Vasnier- // (Alfred de Musset)

Nous venions de voir le taureau, // Trois garçons, trois fillettes. // Sur la pelouse il faisait beau ; // Et nous dansions un boléro, // Au son des castagnettes : // Dites-moi, voisin, // Si j'ai bonne mine, // Et si ma basquine // Va bien, ce matin. // Vous me trouvez la taille fine ?... // Ah ! Ah ! // Les filles de Cadix aiment assez cela.

Et nous dansions un boléro, // Un soir c'était dimanche. // Vers nous s'en vint un hidalgo // Cousu d'or, la plume au chapeau, // Et le poing sur la hanche : // « Si tu veux de moi, // Brune au doux sourire, // Tu n'as qu'à le dire, // Cet or est à toi. // – Passez votre chemin, beau sire...// Ah ! Ah ! // Les filles de Cadix n'entendent pas cela. »

202 – *SPANISH SONG*

We have just seen the bull, three boys, three girls; it was a lovely day on the lawn, and we danced a bolero to the sound of castanets. "Tell me, neighbour, do I look well, does my basquine suit me this morning, don't you find I have a fine figure? The girls of Cadiz enjoy that."

And we danced a bolero one Sunday evening when a hidalgo approached us dressed all in gold embroidery with a feather in his cap and his hand on his hip. "If you like me, smiling, dark-haired beauty, you have but to say it and this gold is yours!" "On your way, handsome gentleman... The girls of Cadiz don't listen to that sort of thing!"

203 – ROMANCE « SILENCE INEFABLE » // -Album Vasnier- // (Paul Bourget)

Silence ineffable de l'heure // Où le cœur aimant sur un cœur // Se laisse en aller et s'endort // – Sur un cœur aimant qu'il adore !...
Musique tendre des paroles, // Comme un sanglot de rossignols, // Si tendre qu'on voudrait mourir // Sur la bouche qui les soupire !...
L'ivresse ardente de la vie // Fait défaillir l'amant ravi, // Et l'on n'entend battre qu'un cœur, // – Musique et silence de l'heure !...

203 – *ROMANCE "Ineffable silence"*

neffable silence of the hour when the heart in love allows itself to relax upon another heart and sleep–on a loving heart that adores it!...
Tender music of words like the sobbing of nightingales, so tender one wants to expire-upon the mouth that emits it like a sigh!...
Ardent intoxication of life that weakens the enraptured lover, and one hears the beating of only one heart-music, and the silence of the hour!...

204 – MUSIQUE // -Album Vasnier- // (Paul Bourget)

La lune se levait, pure, mais plus glacée // Que le ressouvenir de quelque amour passée. // Les étoiles, au fond du ciel silencieux, // Brillaient, mais d'un éclat changeant, comme des yeux // Où flotte une pensée insaisissable à l'âme. // Et le violon, tendre et doux, comme une femme // Dont la voix s'affaiblit dans l'ardente langueur, // Chantait : « Encore un soir perdu pour le bonheur. »

204 – *MUSIC*

The moon rose, pure but icier than the distant memory of some past love. The stars against the silent sky glittered, but changeably like eyes reflecting the unknowable thoughts of the soul. And the violin, tender and soft, like a woman's voice weak with ardent languor, sang: "Another evening lost for happiness."

205 – PAYSAGE SENTIMENTAL // -Album Vasnier- // (Paul Bourget)

Le ciel d'hiver, si doux, si triste, si dormant, // Où le soleil errait parmi des vapeurs blanches, // Était pareil au doux, au profond sentiment // Qui nous rendait heureux mélancoliquement, // Par cette après-midi de baisers sous les branches.

Branches mortes qu'aucun souffle ne remuait, // Branches noires avec quelque feuille fanée, // Ah ! Que ta bouche s'est à ma bouche donnée// Plus tendrement encor dans ce grand bois muet, // Et dans cette langueur de la mort de l'année !

La mort de Tout, sinon de Toi que j'aime tant, // Et sinon du bonheur dont mon Ame est comblée, // Bonheur qui dort au fond de cette Ame isolée, // Mystérieux, paisible et frais comme l'étang// Que nous vîmes au fond de la pâle vallée...

205 – THE LANDSCAPE OF FEELING

The winter sky, so soft, so sad, so dormant, through which the sun wandered in the white mists, was like that soft and profound emotion that made us melancholically happy one afternoon when we kissed beneath the branches.

Dead branches, stirred by no breeze, black branches with here and there a faded leaf. Ah! How your mouth gave itself up to mine more tenderly than ever in that vast, silent woods, in that languor of the death of the year!

206 – ROMANCE « VOICI QUE LE PRINTEMPS » // (Paul Bourget)

Voici que le printemps, ce fils léger d'Avril, // Beau page en pourpoint vert brodé de roses blanches, // Paraît, leste, fringant et les poings sur les hanches, // Comme un prince acclamé revient d'un long exil.
Les branches des buissons verdis rendent étroite // La route qu'il poursuit en dansant comme un fol, // Sur son épaule gauche il porte un rossignol, // Un merle s'est posé sur son épaule droite.
Et les fleurs qui dormaient sous les mousses des bois // Ouvrent leurs yeux où flotte une ombre vague et tendre, // Et sur leurs petits pieds se dressent pour entendre // Les deux oiseaux siffler et chanter à la fois.
Car le merle sifflote et le rossignol chante. // Le merle siffle ceux qui ne sont pas aimés, // Et pour les amoureux languissants et charmés, // Le rossignol prolonge une chanson touchante.

206 – ROMANCE "BEHOLD THE SPRING"

Behold the spring, that light son of April, a handsome page in green velvet embroidered with white roses, and see how nimble he is, how dashing, his hands on his hips like a prince being hailed on his return from long exile.
The greening twigs of the hedgerows make a straight path along which he advances, dancing like a jester; on his left shoulder he sports a nightingale and a blackbird has lit on his right shoulder.
And the flowers that were asleep beneath the forest moss open their eyes that reflect a vague, tender shadow, and stand on tiptoe to hear the two birds whistling and singing together.
For the blackbird whistles and the nightingale sings; the blackbird whistles for those who are not loved, and for languishing and enchanted lovers the nightingale pours out a touching song.

207 – LA ROMANCE D'ARIEL // -Album Vasnier- (Paul Bourget)

Au long de ces montagnes douces, // Dis, viendras-tu pas à l'appel // De ton délicat Ariel // Qui veloute à tes pieds les mousses ?
Suave Miranda, je veux // Qu'il fasse juste assez de brise // Pour que ce souffle tiède frise // Les pointes d'or de tes cheveux.
Les clochettes des digitales // Sur ton passage tinteront. // Les églantines sur ton front // Effeuilleront leurs blancs pétales.
Sous le feuillage du bouleau // Blondira ta tête bouclée, // Et dans le creux de la vallée // Tu regarderas bleuir l'eau,
L'eau du lac lumineux ou sombre, // Miroir changeant du ciel d'été, // Qui sourit avec sa gaîté, // Et qui s'attriste avec son ombre ;
Symbole, hélas ! du cœur aimant, // Où le chagrin, où le sourire, // De l'être trop aimé, se mire// Gaîment ou douloureusement...

207 – *ARIEL'S SONG*

Come, will you not come over these fair mountains when summoned by your delicate Ariel, he who makes the moss like velvet to your feet?
Sweet Miranda, I should wish for just enough breeze that its warm breath might ruffle the golden tips of your hair!
The foxglove bells will chime as you pass; the eglantine will shed its white petals on your forehead.
Your curly head will become blonder beneath the birch leaves, and in the depth of the valley you will see the water turn to blue,
The water of the luminous dark lake, a changing mirror of the summer sky, smiling gaily and growing sad in its shadow;
Alas, a symbol of the loving heart in which the sorrow or smile of someone too well loved is reflected, gaily or sadly...

208 – REGRET // -Album Vasnier- // (Paul Bourget)

Devant le ciel d'été, tiède et calmé, // Je me souviens de toi, comme d'un songe, // Et mon regret fidèle, aime et prolonge// Les heures où j'étais aimé.
Les astres brilleront, dans la nuit noire ; // Le soleil brillera, dans le jour clair ; // Quelque chose de toi, flotte dans l'air, // Qui me pénètre la mémoire.
Quelque chose de toi, qui fut à moi, // Car j'ai possédé tout, de ta pensée, // Et mon âme trahie, et délaissée, // Est encore tout entière à toi.

208 – REGRET

Under the summer sky, warm and becalmed, I remember you as in a dream, and my constant regret relishes and draws out the hours when I was loved.
The stars will shine in the black night; the sun will shine in the clear day; something of you is suspended in the air that penetrates into my memory.
Something of you that was mine: for I filled your sweet thoughts, and my betrayed and abandoned soul is still completely yours.

209 – APPARITION // (Stéphane Mallarmé)

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs // Rêvant, l'archet aux doigts dans le calme des fleurs // Vaporeuses, tiraient de mourantes violes // De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles. // – C'était le jour béni de ton premier baiser. // Ma songerie aimant à me martyriser // S'enivrait savamment du parfum de tristesse // Que même sans regret et sans déboire laisse // La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli. // J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli // Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue // Et dans le soir, tu m'es en riant apparue, // Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté // Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté // Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées // Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

209 – APPARITION

The moon grew sad. Dreaming seraphim in tears, their bows in hand, drew from dying white viols in the calm of misty flowers sobs that slipped across the blue corollas. – That was the blessed day of your first kiss. My dreaming, fond of making me a martyr, has grown drunk on the melancholy perfume that– without regret or rebuff–the harvest of a Dream leaves in the heart that has reaped it. Thus I wandered, my eyes fixed on the aged paving stones, when with sun-touched hair you appeared in the street, in the evening, laughing before me, and I seemed to see that fairy with the halo of light who long ago in my lovely spoiled child's dreams passed by, leaving to snow down ever from her half opened hands white bouquets of scented stars.

210 – SEGUIDILLE // (Théophile Gautier)

Un jupon serré sur les hanches, // Un peigne énorme sur son chignon, // Jambe nerveuse et pied mignon, // Œil de feu, teint pâle et dents blanches, // Alza ! olà ! // Voilà la véritable Manola.
Gestes hardis, libre parole, // Sel et piment à pleine main, // Oubli parfait du lendemain, // Amour fantasque et grâce folle, // Alza ! olà ! // Voilà la véritable Manola.
Chanter, danser aux castagnettes, // Et, dans les courses de taureaux, // Juger les coups des toreros, // Tout en fumant des cigarettes, // Alza ! olà ! // Voilà la véritable Manola.

210 – *SEGUIDILLA*

Skirt drawn tight across the hips, huge comb in her chignon, nervous leg and charming foot, fiery eye, pale skin, white teeth–Alza O la, behold Manola herself.
Bold gestures, bold words, handfuls of salt and pimento, perfect forgetfulness of the morrow, temperamental love and mad grace–Alza O la, behold Manola herself.
Singing, dancing to the sound of castanets and, at the bullfights, analysing the toreadors' feats while smoking cigarettes–Alza O la, behold Manola herself.

211 – ARIETTES – L'OMBRE DES ARBRES // (6 janvier 1885) // (Paul Verlaine)

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée // Meurt comme de la fumée, // Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles // Se plaignent les tourterelles.
Combien, ô voyageur, ce paysage blême // Te mira blême toi-même, // Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées // Tes espérances noyées !

211 – *ARIETTES – THE SHADOW OF THE TREES...*

The shadow of the trees in the misted river fades like smoke, while in the air among the real branches the turtledoves mourn.
And how this pallid landscape reflected your pallor, O voyager, and how sadly your drowned expectations wept among the high branches.

212 – ARIETTES – CHEVAUX DE BOIS // (10 janvier 1885) // (Paul Verlaine)

Tournez, tournez, bons chevaux de bois, // Tournez cent tours, tournez mille tours, // Tournez souvent et tournez toujours, // Tournez, tournez au son des hautbois.
L'enfant tout rouge et la mère blanche, // Le gars en noir et la fille en rose, // L'une à la chose et l'autre à la pose, // Chacun se paie un sou de dimanche.
Tournez, tournez, chevaux de leur cœur, // Tandis qu'autour de tous vos tournois // Clignote l'œil du filou sournois, // Tournez au son du piston vainqueur !
C'est ravissant comme ça vous soûle // D'aller ainsi dans ce cirque bête ! // Bien dans le ventre et mal dans la tête, // Du mal en masse et du bien en foule.
Tournez, tournez, sans qu'il soit besoin // D'user jamais de nuls éperons // Pour commander à vos galops ronds : // Tournez, tournez, sans espoir de foin.
Et dépêchez, chevaux de leur âme : // Déjà voici que la nuit qui tombe // Va réunir pigeon et colombe, // Loin de la foire et loin de madame.
Tournez, tournez ! le ciel en velours // D'astres en or se vêt lentement. // Voici partir l'amante et l'amant. // Tournez au son joyeux des tambours.

212 – ARIETTES – WOODEN HORSES

Turn, turn, fine wooden horses, a hundred times, a thousand times, often and forever, turn, turn to the oboes' sound.
The ruddy child and the pale mother, the fellow in black and the girl in pink, one eager, the other hesitant, each pays his penny on Sunday.
Turn, turn, horses of their hearts, while as you revolve the clever pick pocket winks; turn to the sound of the conquering comet!
It's astonishing how intoxicating it is, going round and round in this giddy ring! The stomach replete, the head aching, masses of unhappiness, and hordes of good feeling.
Turn, turn, without ever having to use spurs to control your circular gallop, turn, turn, without hope of fodder.
And hurry, horses of their souls. See, night is already falling, it will reunite the pigeon and the dove, far from the fair, far from my lady.
Turn, turn, the velvet sky slowly dons its golden stars. The lover and his lass are going off. Turn to the joyous noise of the drums.

213 – ARIETTES – GREEN // (Rome, janvier 1886) // (Paul Verlaine)

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches, // Et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous. // Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches, // Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée // Que le vent du matin vient glacer à mon front. // Souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposée, // Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête // Toute sonore encor de vos derniers baisers ; // Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête, // Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

213 – *ARIETTES – GREEN*

Here are fruits, flowers, leaves and branches, and here is my heart that beats for you alone. Do not tear it with your two white hands, and may the humble offering find favor in your lovely eyes.

I arrive still covered with the dew that the morning wind has just chilled on my forehead. Let me lay my fatigue at your feet and dream of the dear moments that will soothe it.

Let my head, still restounding from your last kisses, repose on your young breast; let it calm itself after the storm, and let me sleep a bit, since you too are at rest.

214 – ARIETTES – « C'EST L'EXTASE » // (première édition, 1888) // (Paul Verlaine)

C'est l'extase langoureuse, // C'est la fatigue amoureuse, // C'est tous les frissons des bois// Parmi l'étreinte des brises, // C'est, vers les ramures grises, // Le chœur des petites voix.
O le frêle et frais murmure ! // Cela gazouille et susurre, // Cela ressemble au cri doux // Que l'herbe agitée expire... // Tu dirais, sous l'eau qui vire, // Le roulis sourd des cailloux.
Cette âme qui se lamente // En cette plainte dormante // C'est la nôtre, n'est-ce pas ? // La mienne, dis, et la tienne, // Dont s'exhale l'humble antienne // Par ce tiède soir, tout bas ?

214 – *ARIETTES – THIS IS THE LANGUOROUS ECSTASY*

This is the languorous ecstasy, this is the fatigue of love, this is all the woods' trembling as the breezes embrace them, this is the choir of faint voices in the grey branches.
O frail fresh murmuring, it burbles and whispers! It is like the soft cry the ruffled grass emits . . . You would say, like the soundless movement of pebbles beneath swirling water.
This soul that laments itself in such sleepy strain, isn't it ours? It is mine, isn't it, and yours, being breathed out in a humble antiphon on this warm evening, so softly?

215 – ARIETTES – « IL PLEURE DANS MON CŒUR » // (première édition, 1888) // (Paul Verlaine)

Il pleure dans mon cœur // Comme il pleut sur la ville, // Quelle est cette langueur // Qui pénètre mon cœur ?
Ô bruit doux de la pluie // Par terre et sur les toits ! // Pour un cœur qui s'ennuie // Ô le bruit de la pluie !
Il pleure sans raison // Dans ce cœur qui s'écœure. // Quoi ! Nulle trahison ? // Ce deuil est sans raison.
C'est bien la pire peine // De ne savoir pourquoi, // Sans amour et sans haine, // Mon cœur a tant de peine.

215 – *ARIETTES – IT WEEPS IN MY HEART*

It weeps in my heart as it rains on the town, what is this languor that pierces my heart?
O soft sound of the rain on the ground and on the roofs! For a forlorn heart, oh, the sound of the rain!
In the sickened heart, there is unreasoned weeping. What, no betrayal? This mourning has no motive.
The worst sorrow is not knowing why–without love and without hatred–my heart is so sad.

216 – ARIETTES – CHEVAUX DE BOIS // (première édition, 1888) // (Paul Verlaine)

Tournez, tournez, bons chevaux de bois, // Tournez cent tours, tournez mille tours, // Tournez souvent et tournez toujours, // Tournez, tournez au son des hautbois.
L'enfant tout rouge et la mère blanche, // Le gars en noir et la fille en rose, // L'une à la chose et l'autre à la pose, // Chacun se paie un sou de dimanche.
Tournez, tournez, chevaux de leur cœur, // Tandis qu'autour de tous vos tournois // Clignote l'œil du filou sournois, // Tournez au son du piston vainqueur !
C'est étonnant comme ça vous soûle // D'aller ainsi dans ce cirque bête ! // Bien dans le ventre et mal dans la tête, // Du mal en masse et du bien en foule.
Tournez dadas, sans qu'il soit besoin // D'user jamais de nuls éperons // Pour commander à vos galops ronds : // Tournez, tournez, sans espoir de foin.
Et dépêchez, chevaux de leur âme : // Déjà voici que sonne à la soupe // La nuit qui tombe et chasse la troupe // De gais buveurs que leur soif affame.
Tournez, tournez ! Le ciel en velours // D'astres en or se vêt lentement. // L'église tinte un glas tristement. // Tournez au son joyeux des tambours !

216 – ARIETTES – WOODEN HORSES

Turn, turn fine wooden horses, a hundred times, a thousand times, often and forever, turn, turn to the oboes' sound.
The ruddy child and the pale mother, the fellow in black and the girl in pink, one eager, the other hesitant, each pays his penny on Sunday.
Turn, turn, horses of their hearts, while as you revolve the clever pick pocket winks; turn to the sound of the conquering cornet!
It's astounding how intoxicating it is, going round and round in this giddy ring: the stomach queasy, the head aching, masses of unhappiness and hordes of good feeling.
Turn, gee-gees without ever needing spurs to make you gallop on, turn, turn, with no hope of fodder.
And hurry, horses of their souls. The bell has already rung for supper, night is falling and dispersing the troop of merry drinkers made hungry by their thirst.
Turn, turn! the velvet sky slowly dons its golden stars. The church sadly tolls the knell. Turn to the joyous noise of the drums!

217 – ARIETTES – SPLEEN // (première édition, 1888) // (Paul Verlaine)

Les roses étaient toutes rouges, // Et les lierres étaient tout noirs.
Chère, pour peu que tu te bouges, // Renaissent tous mes désespoirs.
Le ciel était trop bleu, trop tendre, // La mer trop verte et l'air trop doux.
Je crains toujours, – ce qu'est d'attendre ! // Quelque fuite atroce de vous.
Du houx à la feuille vernie // Et du luisant buis je suis las,
Et de la campagne infinie // Et de tout, fors de vous, hélas !

217 – ARIETTES – SPLEEN

The roses were all red, the ivy all black.
Dear, you need only move for all my despair to be reborn.
The sky was too blue, too tender, the sea too green and the air too mild.
I am still afraid-it was to be expected!-of the awful thought that you might run away.
I am tired of holly with burnished leaves and of shiny boxwood. And of the infinite landscape and of everything–save of you, alas!

218 – CINQ POEMES DE CH. BAUDELAIRE – LE BALCON // (Charles Baudelaire)

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses, // Ô toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs ! // Tu te rappelleras la beauté des caresses, // La douceur du foyer et le charme des soirs, // Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses !

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon, // Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses. // Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon ! // Nous avons dit souvent d'impérissables choses, // Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées ! // Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant ! // En me penchant vers toi, reine des adorées, // Je croyais respirer le parfum de ton sang. // Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison, // Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles, // Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison ! // Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles. // La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses, // Et revis mon passé blotti dans tes genoux. // Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses // Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ? // Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses !

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, // Renaîtront-il d'un gouffre interdit à nos sondes, // Comme montent au ciel les soleils rajeunis // Après s'être lavés au fond des mers profondes ? // – Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !

218 – *FIVE POEMS OF CH. BAUDELAIRE - THE BALCONY*

Mother of memories, mistress of mistresses, O thou all my pleasures, all my duties! You will recall the beauty of caresses, the sweetness of the hearth and the charm of evenings, mother of memories, mistress of mistresses! Evenings lit with the glow of the coals, and evenings on the balcony, veiled in pink mists. How sweet your bosom was, how good your heart! We often said imperishable things, on evenings lit with the glow of the coals.

How beautiful suns are on hot evenings! How deep space is, how powerful the heart! Leaning toward you, the queen of all I adore, I seemed to breathe in the odour of your blood. How beautiful suns are on hot evenings!

The night thickened and became a wall, and in the darkness my eyes divined yours, and I drank in your breath, O sweetness, O poison! And your feet lay dormant in my fraternal hands. The night thickened and became a wall.

I know the art of invoking happy moments, and I again saw my past nestled in your lap. For what good it is to seek your languorous beauties elsewhere than in your own cherished body and in your tender heart? I know the art of invoking happy moments.

These pledges, these scents, these endless kisses, will they be reborn from a gulf we are forbidden to plumb, as the renewed suns mount into heaven after having been cleansed in the depths of deep seas? O pledges! O scents! O endless kisses!

219 – CINQ POEMES DE CH. BAUDELAIRE – HARMONIE DU SOIR // (Charles Baudelaire)

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige // Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ; // Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ; // Valse mélancolique et langoureux vertige !
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ; // Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ; // Valse mélancolique et langoureux vertige ! // Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige, // Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir ! // Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ; // Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir, // Du passé lumineux recueille tout vestige ! // Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige… // Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

219 – FIVE POEMS OF CH. BAUDELAIRE - EVENING HARMONY

Now is the time when, trembling on its stalk, each flower emits its fragrance like a censer; the sounds and scents turn in the evening air; melancholy waltz, languorous vertigo!
Each flower emits its fragrance like a censer; the violin throbs like an afflicted heart; melancholy waltz, languorous vertigo! The sky is sad and beautiful as an immense altar.
The violin throbs like an afflicted heart, a tender heart aghast at the vast dark void! The sky is sad and beautiful as an immense altar; the sun is drowned in its own congealing blood.
A tender heart aghast at the vast dark void gathers to itself all traces of the luminous past! The sun is drowned in its own congealing blood . . . Within me, your memory glitters like a monstrance!

220 – CINQ POEMES DE CH. BAUDELAIRE – LE JET D'EAU // (Charles Baudelaire)

Tes beaux yeux sont las, pauvre amante// Reste longtemps, sans les rouvrir, // Dans cette pose nonchalante // Où t'a surprise le plaisir. // Dans la cour le jet d'eau qui jase // Et ne se tait ni nuit ni jour, // Entretient doucement l'extase // Où ce soir m'a plongé l'amour.

La gerbe d'eau qui berce // Ses mille fleurs // Que la lune traverse // De ses pâleurs // Tombe comme une averse // De larges pleurs.

Ainsi ton âme qu'incendie // L'éclair brûlant des voluptés // S'élance, rapide et hardie, // Vers les vastes cieux enchantés. // Puis, elle s'épanche, mourante, // En un flot de triste langueur, // Qui par une invisible pente // Descend jusqu'au fond de mon cœur.

La gerbe d'eau qui berce // Ses mille fleurs // Que la lune traverse // De ses pâleurs // Tombe comme une averse // De larges pleurs.

Ô toi, que la nuit rend si belle, // Qu'il m'est doux, penché vers tes seins, // D'écouter la plainte éternelle // Qui sanglote dans les bassins ! // Lune, eau sonore, nuit bénie, // Arbres qui frissonnez autour, // Votre pure mélancolie // Est le miroir de mon amour.

La gerbe d'eau qui berce // Ses mille fleurs // Que la lune traverse // De ses pâleurs // Tombe comme une averse // De larges pleurs.

220 – FIVE POEMS OF CH. BAUDELAIRE - THE FOUNTAIN

Your lovely eyes are tired; poor beloved, keep them closed and remain for a long time in that casual pose you took when pleasure gripped you. In the courtyard the splatter of the fountain that plays night and day softly prolongs the ecstasy into which love plunged me this evening.

The spray of water that cradles its thousand flowers, through which the moon's pallors gleam, falls like a shower of huge tears.

Thus your soul, ignited by the burning flash of love's pleasures, springs up, rapid and daring, to vast enchanted skies. Thus it falls back dying in a flood of sad languour down the invisible slope into the depths of my heart.

The spray of water that cradles its thousand flowers, through which the moon's pallors gleam, falls like a shower of huge tears.

O thou, made so lovely by the night, how sweet I find it to bend toward your breasts, hearing the eternal plaint that weeps into the basin! Moon, sounding water, blessed night, trees that tremble, you pure melancholy is the mirror of my love.

The spray of water that cradles its thousand flowers, through which the moon's pallors gleam, falls like a shower of huge tears.

221 – CINQ POEMES DE CH. BAUDELAIRE – RECUEILLEMENT // (Charles Baudelaire)

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. // Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici : // Une atmosphère obscure enveloppe la ville, // Aux uns portant la paix, aux autres le souci.
Pendant que des mortels la multitude vile, // Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, // Va cueillir des remords dans la fête servile, // Ma douleur, donne-moi la main ; viens par ici,
Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années, // Sur les balcons du ciel, en robes surannées ; // Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;
Le Soleil moribond s'endormir sous une arche, // Et, comme un long linceul traînant à l'Orient, // Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

221 – FIVE POEMS OF CH. BAUDELAIRE - RECOLLECTION

Be prudent, O my Sorrow, and more calm. You asked for the Evening; it is falling; it is here: a shadowy atmosphere envelops the city, bringing peace to some, to others care.
While the base multitude of men, goaded by Pleasure, that merciless torturer, reap remorse from the slavish festival, give me your hand, my Sorrow; come this way,
Far away from them. See the dead Years leaning over the balustrades of heaven in their outmoded costumes; see smiling Regret emerge from the waters' depths; see
The dying Sun fall asleep in an archway and, in its long winding-sheet drawn up from the East, listen, my Beloved, hear the footsteps of the soft Night.

222 – CINQ POEMES DE CH. BAUDELAIRE – LA MORT DES AMANTS // (Charles Baudelaire)

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères, // Des divans profonds comme des tombeaux, // Et d'étranges fleurs sur des étagères, // Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.
Usant à l'envi leurs chaleurs dernières, // Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux, // Qui réfléchiront leurs doubles lumières // Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.
Un soir fait de rose et de bleu mystique, // Nous échangerons un éclair unique, // Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;
Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes, // Viendra ranimer, fidèle et joyeux, // Les miroirs ternis et les flammes mortes.

222 – FIVE POEMS OF CH. BAUDELAIRE - THE DEATH OF LOVERS

We shall have beds filled with light scents, divans as deep as tombs, and strange flowers on pedestals will bloom for us under fairer skies.
Spending their final passions at will, our two hearts will be two immense torches reflecting their twin lights in our two souls, twin mirrors.
On an evening of pink and mystic blue, we will exchange one single flash of light like a long sob laden with parting;
And later, an Angel, opening the portals, will come to bring back to life, faithful and joyous, the faded mirrors and the dead flames.

301 – MANDOLINE// -édition de la Revue illustrée- // (Paul Verlaine) // Voir nº 128 (CD 1, plage 28)

301 – *MANDOLINE //See nº 128*

302 – LA BELLE AU BOIS DORMANT // (Vincent Hyspa)

Des trous à son pourpoint vermeil, // Un chevalier va par la brune, // Les cheveux tout pleins de soleil, // Sous un casque couleur de lune. // Dormez toujours, dormez au bois, // L'anneau, la Belle, à votre doigt.
Dans la poussière des batailles, // Il a tué loyal et droit, // En frappant d'estoc et de taille, // Ainsi que frapperait un roi. // Dormez au bois, où la verveine, // Fleurit avec la marjolaine.
Et par les monts et par la plaine, // Monté sur son grand destrier, // Il court, il court à perdre haleine, // Et tout droit sur ses étriers. // Dormez la Belle au Bois, rêvez// Qu'un prince vous épouserez.
Dans la forêt des lilas blancs, // Sous l'éperon d'or qui l'excite, // Son destrier perle de sang // Les lilas blancs, et va plus vite. // Dormez au bois, dormez, la Belle // Sous vos courtines de dentelle.
Mais il a pris l'anneau vermeil, // Le chevalier qui par la brune, // A des cheveux pleins de soleil, // Sous un casque couleur de lune. // Ne dormez plus, la Belle au Bois, // L'anneau n'est plus à votre doigt.

302 – *THE SLEEPING BEAUTY*

A knight with holes in his vermillion doublet travels through the darkness, his hair the colour of sunlight beneath his moon-tinted helmet. Sleep on, sleep in the wood, Beauty, the ring upon your finger.
In the dust of battles he has killed loyally, steadfast, thrusting about him like a king. Sleep in the wood, where the verbena flowers with the marjoram.
Over mountains and through valleys, astride his great steed he speeds breathlessly, standing straight in the stirrups. Sleep, Sleeping Beauty, dream of a Prince who will wed you.
In the white-lilac forest his steed, prodded by golden spurs, spatters drops of blood on the white lilac and gallops more swiftly. Sleep in the wood, sleep, Beauty under your lace bed curtains.
But he has taken the vermillion ring, the knight with his sun-touched hair riding through the darkness in his moon-tinted helmet. Sleep no more, Sleeping Beauty, the ring is gone from your finger.

303 – ROMANCE « VOICI QUE LE PRINTEMPS » // -version éditée- // (Paul Bourget) // Voir nº 206

303 – *ROMANCE "BEHOLD THE SPRING" // See nº 206*

304 – PAYSAGE SENTIMENTAL // -version éditée- // (Paul Bourget) // Voir nº 205

304 – *THE LANDSCAPE OF FEELING // See nº 205*

305 – FLEUR DES BLES // (André Girod)

Le long des blés que la brise // Fait onduler puis défrise // En un désordre coquet, // J'ai trouvé de bonne prise // De t'y cueillir un bouquet.
Mets-le vite à ton corsage, // – Il est fait à ton image // En même temps que pour toi... // Ton petit doigt, je le gage, // T'a déjà soufflé pourquoi :
Ces épis dorés, c'est l'onde // De ta chevelure blonde // Toute d'or et de soleil ; // Ce coquelicot qui fronde, // C'est ta bouche au sang vermeil.
Et ces bluets, beau mystère! // Points d'azur que rien n'altère, // Ces bluets ce sont tes yeux, // Si bleus qu'on dirait, sur terre, // Deux éclats tombés des cieux.

305 – *FLOWERS OF THE WHEAT FIELDS*

Among the wheat that the breeze curls and then uncurls in coquettish disorder, I took the notion to gather a bouquet for you.
Put it quickly in your bodice, it was made in your image as it was made for you... I wager you already suspect why.
These golden ears are the waves of your blond hair all golden and sunlight; this scoffing poppy is your blood-red mouth.
And these cornflowers, lovely mystery! Azure points impervious to change, these cornflowers are your eyes, so blue that they are like two fragments of fallen sky.

306 – BEAU SOIR // (Paul Bourget)

Lorsque au soleil couchant les rivières sont roses, // Et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé, // Un conseil d'être heureux semble sortir des choses // Et monter vers le cœur troublé.
Un conseil de goûter le charme d'être au monde, // Cependant qu'on est jeune et que le soir est beau, // Car nous nous en allons, comme s'en va cette onde : // Elle à la mer, – nous au tombeau.

306 – *BEAUTIFUL EVENING*

When in the setting sun the rivers are rose colored and a warm breeze passes over the wheat fields, a command to be happy seems to emanate from all things and mount to the unquiet heart;
A command to enjoy the charm of being alive while one is young and the evening is fine, for we are going as that stream goes: it to the sea–we to the tomb!

307 – ROMANCE « L'AME EVAPOREE ET SOUFFRANTE » // (Paul Bourget)

L'âme évaporée et souffrante, // L'âme douce, l'âme odorante // Des lis divins que j'ai cueillis // Dans le jardin de ta pensée, // Où donc les vents l'ont-ils chassée, // Cette âme adorable des lis ?
N'est-il plus un parfum qui reste // De la suavité céleste // Des jours où tu m'enveloppais // D'une vapeur surnaturelle, // Faite d'espoir, d'amour fidèle, // De béatitude et de paix ?...

307 – *ROMANCE "THE SPENT AND SUFFERING SOUL"*

The spent and suffering soul, the sweet soul, the soul redolent with the lilies I picked in the garden of your thoughts, where have the winds dispersed this adorable soul of the lilies?
Does nothing but a scent remain of the celestial softness of the days when you enclosed me in an otherworldly vapour of hope, of steadfast love, beatitude, and peace?

308 – ROMANCE LES CLOCHES // (Paul Bourget)

Les feuilles s'ouvraient sur le bord des branches, // Délicatement. // Les cloches tintaient, légères et franches, // Dans le ciel clément.
Rythmique et fervent comme une antienne, // Ce lointain appel // Me remémorait la blancheur chrétienne // Des fleurs de l'Autel.
Ces cloches parlaient d'heureuses années, // Et dans le grand bois// Semblaient reverdir les feuilles fanées // Des jours d'autrefois.

308 – *ROMANCE "THE BELLS"*

The leaves opened at the tips of the branches, delicately, the bells rang out lightly, frankly, in the clement sky.
Rhythmic and fervent as an antiphon, that distant call brought back to me the Christian pallor of altar flowers.
Those bells spoke of happy years, and seemed to turn the faded leaves in the thick woods of bygone yesterdays green once again.

309 – FETES GALANTES I – EN SOURDINE // -version éditée- // (Paul Verlaine) // Voir n° 129

309 – *FETES GALANTES First series - MUTED // See n° 129*

310 – FETES GALANTES I – FANTOCHES // -version éditée- // (Paul Verlaine) // Voir n° 114

310 – *FETES GALANTES First series - MARIONETTES // See n° 114*

311 – FETES GALANTES I – CLAIR DE LUNE // -version éditée- // (Paul Verlaine) // Voir n° 130

311 – *FETES GALANTES First series - MOONLIGHT // See n° 130*

312 – TROIS MELODIES SUR DES POEMES DE PAUL VERLAINE // 1. LA MER EST PLUS BELLE // (Paul Verlaine)

La mer est plus belle // Que les cathédrales, // Nourrice fidèle, // Berceuse de râles, // La mer sur qui prie // La Vierge Marie !
Elle a tous les dons // Terribles et doux. // J'entends ses pardons // Gronder ses courroux. // Cette immensité // N'a rien d'entêté.
Oh ! si patiente, // Même quand méchante ! // Un souffle ami hante // La vague, et nous chante : // « Vous sans espérance, // Mourez sans souffrance ! »
Et puis sous les cieux // Qui s'y rient plus clairs, // Elle a des airs bleus, // Roses, gris et verts… // Plus belle que tous, // Meilleure que nous !

312 – *THREE MELODIES // 1. THE SEA IS MORE BEAUTIFUL*

The sea is more beautiful than cathedrals, a faithful nurse, cradling the rails, the sea over which the Virgin Mary prays!
It has all the qualities, terrible and sweet: I hear its pardons as they rage … Its vastness is without determination.
Oh, so patient, even when wicked! A friendly breath haunts the wave and sings to us: "You without hope, die without suffering!"
And then, beneath the clear, smiling skies, it takes on blue tints, pink, grey, green… Lovelier than anything, better than are we!

313 – TROIS MELODIES SUR DES POEMES DE PAUL VERLAINE // 2. LE SON DU COR S'AFFLIGE // (Paul Verlaine)

Le son du cor s'afflige vers les bois // D'une douleur on veut croire orpheline // Qui vient mourir au bas de la colline // Parmi la bise errant en courts abois.
L'âme du loup pleure dans cette voix // Qui monte avec le soleil qui décline // D'une agonie on veut croire câline // Et qui ravit et qui navre à la fois.
Pour faire mieux cette plaine assoupie // La neige tombe à longs traits de charpie // A travers le couchant sanguinolent,
Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne, // Tant il fait doux par ce soir monotone // Où se dorlote un paysage lent.

313 – *THREE MELODIES // 2. THE SOUND OF THE HORN GRIEVES . . .*

The sound of the horn grieves through the woods with an almost orphan sorrow that expires at the foot of the hill in the gusting north wind.
The soul of the wolf weeps in this voice that rises with the setting sun, in an almost soothing agony that both enraptures and disturbs us.
To set off this sighing plaint, the snow falls like cotton wool across the blood-red sunset,
And the air has the air of being an autumnal sigh, so mild is this dulled evening that tenderly enfolds the slow landscape.

314 – TROIS MELODIES SUR DES POEMES DE PAUL VERLAINE // 3. L'ECHELONNEMENT DES HAIE // (Paul Verlaine)

L'échelonnement des haies // Moutonne à l'infini, mer // Claire dans le brouillard clair // Qui sent bon les jeunes baies. // Des arbres et des moulins // Sont légers sur le vert tendre // Où vient s'ébattre et s'étendre // L'agilité des poulains. // Dans ce vague d'un Dimanche // Voici se jouer aussi // De grandes brebis aussi // Douces que leur laine blanche. // Tout à l'heure déferlait // L'onde, roulée en volutes, // De cloches comme des flûtes // Dans le ciel comme du lait.

314 – *THREE MELODIES // 3. THE HEDGEROWS STRETCH OUT*

The hedgerows stretch out, smooth and infinite, the sea clear through the mist redolent of young berries.
Trees and mills stand lightly on the tender strand where colts frisk and gambol.
In this Sunday idleness, the grown lambs play too, soft as their white wool.
A while ago the vaulted waves of the bells, like crystal glasses, rang out through the milky sky.

315 – LES ANGELUS // (Grégoire Le Roy)

Cloches chrétiennes pour les matines, // Sonnant au cœur d'espérer encore ! // Angelus angélisés d'aurore, // Las ! Où sont vos prières câlines ?
Vous étiez de si douces folies ! // Et chanterelles d'amours prochaines ! // Aujourd'hui souveraine est ma peine. // Et toutes matines abolies.
Je ne vis plus que d'ombre et de soir ; // Les las Angelus pleurent la mort, // Et là, dans mon cœur résigné, dort // La seule veuve de tout espoir.

315 – *THE ANGELUS*

Christian morning bells ring, signalling the heart to continue to hope. Angelus bells made angelic by the dawn! Alas, where are your soothing prayers?
You sang of such sweet follies! Harbingers of future loves! Today, my sorrow is sovereign and the matins sound no more.
I see nothing but shadow and evening; the weary angelus mourns the dead and there, in my resigned heart, sleeps the lone widow of all hope.

316 – PROSES LYRIQUES – 1. DE REVE // (Claude Debussy)

La nuit a des douceurs de femme. // Et les vieux arbres sous la lune d'or, songent ! // À Celle qui vient de passer la tête emperlée, // Maintenant navrée, // À jamais navrée// Ils n'ont pas su lui faire signe…
Toutes ! Elles ont passé : // Les Frêles, // Les Folles, // Semant leur rire au gazon grêle,
Aux brises frôleuses // La caresse charmeuse // Des hanches fleurissantes. // Hélas ! De tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson…
Les vieux arbres sous la lune d'or pleurent // Leurs belles feuilles d'or ! // Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or // Maintenant ternis, // À jamais ternis. // Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !
La nuit a des douceurs de femme. // Des mains semblent frôler les âmes, // Mains si folles, si frêles // Au temps où les épées chantaient pour Elles ! // D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres. // Mon âme c'est du rêve ancien qui t'étreint !

316 – *LYRICS IN PROSE – 1. OF DREAMS*

The night has a woman's softness, and the ancient trees beneath the golden moon dream of Her who has just gone by, her head dressed with pearls. Heartbroken now, heartbroken forever, they were unable to make a sign to her. …
All, all have gone by; the Frail, the Foolish, sowing their laughter on the sparse grass, leaving the caress of their florid hips on the glancing breezes. Alas! Nothing remains of it but a pale shudder.
The old trees beneath the golden moon weep their lovely golden leaves! No one will now endow them with the pride of golden helmets, tarnished now, tarnished forever. The knights are dead on the quest for the Grail!
The night has a woman's softness, hands seem to touch lightly upon souls, hands so foolish, so frail, in the days when swords sang out on their behalf!… Strange sighs emanate from beneath the trees. My soul, you are caught up in ancient dreams!

317 – PROSES LYRIQUES – 2. DE GREVE // (Claude Debussy)

Sur la mer les crépuscules tombent, // Soie blanche effilée. // Les vagues comme des petites folles // Jasent, petites filles sortant de l'école, // Parmi les frou-frous de leur robe, // Soie verte irisée !
Les nuages, graves voyageurs // Se concertent sur le prochain orage, // Et c'est un fond vraiment trop grave // À cette anglaise aquarelle. // Les vagues, les petites vagues, // Ne savent plus où se mettre, // Car voici la méchante averse, // Frou-frous de jupes envolées, // Soie verte affolée.
Mais la lune, compatissante à tous ! // Vient apaiser ce gris conflit // Et caresse lentement ses petites amies // Qui s'offrent comme lèvres aimantes // À ce tiède et blanc baiser…
Puis, plus rien….. // Plus que les cloches attardées // Des flottantes églises ! // Angélus des vagues, // Soie blanche apaisée !

317 – LYRICS IN PROSE – 2. OF STRANDS

Twilights fall over the sea, white raveled silk. Waves like foolish girls, coming from school among the rustling of their dresses, chatter away, green iridescent silk!
Clouds, sober travellers, plot the coming storm, and it is indeed too sober a background for this English watercolour. Waves, the little waves, do not know which way to turn for behold the mischievous shower, the rustlings of flying skirts, panicked green silk.
Yet the moon, with pity for all, comes to calm this grey struggle, and it slowly soothes its little friends who offer themselves to this moist white kiss like loving lips. Then nothing! Nothing but the belated bells of the floating churches! Angelus of the waves, smoothed white silk!

318 – PROSES LYRIQUES – 3. DE FLEUR // (Claude Debussy)

Dans l'ennui si désolément vert // De la serre de douleur, // Les Fleurs enlacent mon cœur // De leurs tiges méchantes. // Ah ! Quand reviendront autour de ma tête // Les chères mains si tendrement désenlaceuses ?

Les grands Iris violets // Violèrent méchamment tes yeux, // En semblant les refléter, // Eux, qui furent l'eau du songe // Où plongèrent mes rêves // Si doucement enclos en leur couleur ;

Et les lys blancs jets d'eau de pistils embaumés, // Ont perdu leur grâce blanche // Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil !

Soleil ! Ami des fleurs mauvaises, // Tueur de rêves ! // Tueur d'illusions // Ce pain bénit des âmes misérables !

Venez ! Venez ! // Les mains salvatrices ! // Brisez les vitres de mensonges, // Brisez les vitres de maléfice, // Mon âme meurt de trop de soleil !

Mirages ! // Plus ne refleurira la joie de mes yeux // Et mes mains sont lasses de prier, // Mes yeux sont las de pleurer ! // Éternellement // Ce bruit fou des pétales noirs de l'ennui // Tombant goutte à goutte sur ma tête // Dans le vert de la serre de douleur !

318 – *LYRICS IN PROSE – 3. OF FLOWERS*

In the boredom of sorrow's hothouse, so desolately green, the flowers entwine my heart in their cruel tendrils. Ah! When will the hands that so tenderly disentwine be placed again about my head?

The huge violet irises mischievously ravish your eyes while pretending to reflect them, they who were the water of the dream into which my dreams sank, enveloped so softly in their colour; and the lilies, white pistil-scented fountains, have lost their pale grace and are no more than poor invalids without the sun!

Sun! Friend of evil flowers, killer of dreams! Killer of illusions, blessed bread of unhappy souls! Come! Come! Redeeming hands, shatter the panes of falsehood, shatter the panes of evil, my soul expires from too much sun!

Mirages! The joy of my eyes will never bloom again, and my hands are tired of praying, my eyes tired of weeping! Forever this insane sound of boredom's black petals falling like drops upon my head in the green of sorrow's hothouse!

319 – PROSES LYRIQUES – 4. DE SOIR // (Claude Debussy)

Dimanche sur les villes, // Dimanche dans les cœurs !
Dimanche chez les petites filles // Chantant d'une voix informée // Des rondes obstinées // Où de bonnes Tours // N'en ont plus que pour quelques jours !
Dimanche, les gares sont folles ! // Tout le monde appareille // Pour des banlieues d'aventure // En se disant adieu // Avec des gestes éperdus !
Dimanche les trains vont vite, // Dévorés par d'insatiables tunnels ; // Et les bons signaux des routes // Échangent d'un œil unique // Des impressions toutes mécaniques.
Dimanche, dans le bleu de mes rêves ! // Où mes pensées tristes // De feux d'artifices manqués // Ne veulent plus quitter le deuil // De vieux Dimanches trépassés.
Et la Nuit à pas de velours // Vient endormir le beau Ciel fatigué, // Et c'est Dimanche dans les avenues d'étoiles ; // La Vierge or sur argent // Laisse tomber les fleurs de sommeil !
Vite, les petits anges // Dépassez les hirondelles // Afin de vous coucher // Forts d'absolution !
Prenez pitié des villes, // Prenez pitié des cœurs, // Vous, la Vierge // Or sur argent !

319 – *LYRICS IN PROSE – 4. OF EVENING*

Sunday over towns, Sunday in hearts! Sunday for little girls who in their childish voices sing persistent rounds in which fine Towers are given but a few more days!
Sunday, the train stations are madness! Everyone packs up for the suburbs of adventure, saying farewell with frantic gestures!
Sunday the trains go swiftly, devoured by insatiable tunnels; and the kindly signal lights trade mechanical impressions with their single eye.
Sunday, in the blue of my dreams where my sad thoughts of fizzled fireworks are loath to abandon mourning for former Sundays dead and gone.
And the night with its velvet footfall comes to put the lovely, tired day to sleep, and it is Sunday on the avenues of the stars; the gold-on-silver Virgin lets fall the flowers of slumber!

320 – CHANSONS DE BILITIS – 1. LA FLUTE DE PAN // (Pierre Louÿs)

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec de la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme du miel.
Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.
Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.
Il est tard ; voici que le chant des grenouilles vertes, qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

320 – THE SONG OF BILITIS – 1. PAN'S FLUTE

For Hyacinth's day he gave me a flute made of neatly cut reeds joined together with white wax as sweet as honey to my lips.
He teaches me to play, sitting on his lap; but I tremble a bit. He plays it after me, so softly that I can barely hear him.
We have nothing to say to each other, so close are we; but our songs try to answer each other, and by turns our mouths meet on the flute.
It is late; here is the song of the green frogs that starts up at nightfall. My mother will never believe that I have spent so long a time in searching for my lost sash.

321 – CHANSONS DE BILITIS – 2. LA CHEVELURE // (Pierre Louÿs)

Il m'a dit : « Cette nuit, j'ai rêvé. J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

« Je les caressais, et c'étaient les miens ; et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure la bouche sur la bouche, ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

« Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entrais en moi comme mon songe. »

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.

321 – *THE SONG OF BILITIS –2. THE HAIR*

He told me: "Last night I had a dream. Your hair was around my neck. Your hair was like a black collar around my neck and upon my chest.

"I caressed it and it was mine; and we were bound together thus forever, by the same hair, mouth against mouth, as two laurels often have but one root.

"And gradually, so intertwined were our members, it seemed to me that I was becoming you, or that you were entering into me like a dream."

When he had finished, he gently placed his hands on my shoulders, and he looked at me with so tender a look that I lowered my eyes with a shiver.

322 – CHANSONS DE BILITIS – 3. LE TOMBEAU DES NAÏADES // (Pierre Louÿs)

Le long du bois couvert de givre, je marchais ; mes cheveux devant ma bouche se fleurissaient de petits glaçons, et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.
Il me dit : « Que cherches-tu ? — Je suis la trace du satyre. Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc. » Il me dit : « Les satyres sont morts. »
« Les satyres et les nymphes aussi. Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible. La trace que tu vois est celle d'un bouc. Mais restons ici, où est leur tombeau.
Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient les naïades. Il prenait de grands morceaux froids, et les soulevant vers le ciel pâle il regardait au travers.

322 – THE SONG OF BILITIS –3. THE TOMB OF THE NAIADS

I walked through the frost-covered woods; my hair across my mouth blossomed with tiny icicles, and my sandals were heavy and caked with muddy snow.
He spoke to me: "what are you seeking?" "I am following the track of a satyr, his tiny cloven footprints are laid out like holes in a white mantle." He said: "The satyrs are dead.
"The satyrs and the nymphs too. For thirty years, there has not been so terrible a winter. The tracks you see are those of a stag. But let us stay here, where their tomb is."
And with the blade of his hoe he broke the ice of the spring where the naiads had once laughed. He picked up big cold fragments and, raising them to the pale sky, he peered through them.

323 – NUITS BLANCHES – 1. [NUIT SANS FIN] // (Claude Debussy)

Nuit sans fin. // Tristesse morne des heures où l'on attend ! // Cœur rompu, // Fièvre du sang // Rythmant les douces syllabes de son nom. // Qu'elle vienne la trop désirée, // Qu'elle vienne la trop aimée, // Et m'entoure de son parfum de jeune fleur. // Que mes lèvres mordent le fruit de sa bouche, // Jusqu'à retenir son âme entre mes lèvres. // Ai-je donc pleuré en vain, // Ai-je donc crié en vain, // Vers tout cela qui me fuit !... // Tristesse morne, // Nuit sans fin !

323 – SLEEPLESS NIGHTS – 1. [ENDLESS NIGHT]

Endless night. Dim sadness of the hours of waiting! Broken heart, the fevered blood that beats out the sweet syllables of her name. May she come, the overmuch desired, may she come, the too-much loved, and enfold me in her fragrance of opening flowers. May my lips bite into the fruit of her mouth until I taste her soul upon them. But I weep in vain, I call out in vain to all that is now gone by! Dim sadness, endless night!

324 – NUITS BLANCHES – 2. [POURQUOI ?] // (Claude Debussy)

Lorsqu'elle est entrée, il m'a semblé // Que le mensonge traînait aux pieds de sa jupe. // La lueur de ses grands yeux mentait, // Et dans la musique de sa voix, // Quelque chose d'étranger vibrait, // C'était les doux mots que je connais si bien, // Mais ils me faisaient mal // Et entraient en moi douloureusement. // Qui donc, a usé son regard ?// Qui donc a fané la rougeur de sa bouche ?// D'où vient cette lassitude heureuse, // Qui semble avoir brisé son corps // Comme une fleur trop aimée du soleil... // Oh ! Torturer une à une // Les veines de son cher corps, // L'anéantir et le consumer, // Ensevelir sa chair dans ma chair, // Avec la joie amère de l'impossible pardon. // Tout à l'heure ses mains // Plus délicates que des fleurs // Se poseront sur mes yeux // Et tisseront le voile de l'oubli... // Alors mon sang rebattra. // Les plaies rouges de mon cœur saigneront, // Et le sang montera, montera // Noyant son mensonge. // Et toute ma peine.

324 – SLEEPLESS NIGHTS – 2. [WHY]

That evening, I felt that falsehood was caught in the folds of her skirt, and her tiny feet mercilessly trampled my heart.

In the pregnant silence of the night, someone follows me, someone who has entered through my dreams and whose sweet name beats in my broken heart and in my fevered blood. And now a hand is laid upon my shoulder, a tiny hand that knots or unknots as it will the thread of my fate. When she entered, it seemed to me that falsehood was caught in the folds of her skirt; the glow of her huge eyes lied, and something strange vibrated in the music of her voice.

325 – BERCEUSE // (René Peter)

Il était une fois une fée // qui avait un beau sceptre blanc // il était une plaintive enfant // qui pleurait pour des fleurs fanées.
La fée en la voyant pleurer // détacha des fleurs de son sceptre // et les laissa doucement tomber ; // l'enfant les noua dans ses tresses // et lui dit : « – En as-tu encore ? »
Il en tomba mille et mille autres, // le long de ses yeux, le long de sa bouche, // des mauves, des jaunes et des rouges ; // l'enfant en couvrit ses épaules // et lui dit : « – En as-tu encore ? »
Il en tomba tout autour d'elle, // autant de parures nouvelles, // des colliers clairs, des ceintures d'or, // d'autres couraient le long de ses jambes, // cachant ses pieds sous des guirlandes. // « – En as-tu ? En as-tu encore ? »
La blanche fée enfin descendit, // elle ôta des cheveux de la petite fille // les fleurs répandues les premières // et qui étaient déjà flétries.
Mais l'enfant les lui prit des mains // et les jeta sur le chemin // avec de légers cris de colère.
Et la fée, la blanche fée dit : // « – Pourquoi j'ter ces fleurs sur le chemin ? // Tandis qu'elles passent d'autres naissent ; // c'est ton bonheur, c'est ton bonheur que tu laisses.

325 – *LULLABYE*

Once upon a time there was a fairy with a lovely white wand, there was a sad child who cried because the flowers were faded.
Seeing her cry, the fairy plucked the flowers from her wand and gently let them fall. The child braided them into her hair and said. "Have you more of them?"
And thousands more fell down across her eyes, her mouth, her hands, yellow and red; the child covered her shoulders with them and said: "Have you more of them?"
And more fell all about her like new jewels, bright necklaces, golden sashes, others fell about her legs, concealing her feet beneath garlands. "Have you any more, more?"
Finally, the white fairy came down and removed from the child's hair those flowers that had fallen first and that were already withered.
But the child took them from her and threw them down upon the path with soft angry cries.
And the white fairy said, "Why throw the flowers upon the path? When they fade, others will grow; you are throwing away your own happiness."

401 – DANS LE JARDIN // (Paul Gravollet)

Je regardais dans le jardin // Furtif, au travers de la haie ; // Je t'ai vue, enfant ! et soudain // Mon cœur tressaillit : je t'aimais !

Je m'égratignais aux épines, // Mes doigts saignaient avec les mûres, // Et ma souffrance était divine : // Je voyais ton front de gamine, // Tes cheveux d'or et ton front pur !

Grandette et pourtant puérile, // Coquette d'instinct seulement, // Les yeux bleus ombrés de longs cils // Qui regardent tout gentiment, // Un corps un peu frêle et charmant, // Une voix de mai, des gestes d'avril !

Je regardais dans le jardin, // Furtif, au travers de la haie ; // Je t'ai vue, enfant ! et soudain // Mon cœur tressaillit : je t'aimais !

401 – *IN THE GARDEN*

I peered furtively into the garden through the hedge and saw you, child! And suddenly my heart leaped: I loved you!

I scratched myself on the thorns, my fingers bled from the bramble berries and my suffering was divine: I saw your childlike face, your golden hair, your pure forehead!

A young girl and yet boyish, a flirt by instinct alone, your blue eyes shadowed with long lashes looked with kindness, your body somehow frail and charming, the voice of May, the gestures of April!

I peered furtively into the garden through the hedge and saw you, child! and suddenly my heart leaped: I loved you!

402 – ARIETTES OUBLIEES (deuxième édition, 1903) //
« C'EST L'EXTASE » // (Paul Verlaine) // Voir nº 214

402 – *THIS IS THE LANGUOROUS ECSTASY // See nº 214*

403 – ARIETTES OUBLIEES (deuxième édition, 1903) //
« IL PLEURE DANS MON CŒUR » // (Paul Verlaine) // Voir nº 215

403 – *THE SHADOW OF THE TREES... // See nº 215*

404 – ARIETTES OUBLIEES (deuxième édition, 1903) //
« L'OMBRE DES ARBRES » // (Paul Verlaine) // Voir nº211

404 – *IT WEEPS IN MY HEART // See nº211*

405 – ARIETTES OUBLIEES (deuxième édition, 1903) //
CHEVAUX DE BOIX // (Paul Verlaine) // Voir nº 216

405 – *WOODEN HORSES // See nº 216*

406 – ARIETTES OUBLIEES (deuxième édition, 1903) //
GREEN (Paul Verlaine) // Voir nº 213

406 – *GREEN // See nº 213*

407 – ARIETTES OUBLIEES (deuxième édition, 1903) //
SPLEEN (Paul Verlaine) // Voir nº 217

407 – *SPLEEN // See nº 217*

408 – TROIS CHANSONS DE FRANCE //
1. RONDEL « LE TEMPS A LAISSIE SON MANTEAU » // (Charles d'Orléans)

Le temps a laissié son manteau // De vent, de froidure et de pluye, // Et s'est vestu de broderye, // De soleil raiant, cler et beau.
Il n'y a beste ne oiseau // Qui en son jargon ne chante ou crye ; // Le temps a laissié son manteau.
Rivière, fontaine et ruisseau // Portent en livrée jolye // Goultes d'argent d'orfaverie ; // Chascun s'abille de nouveau, // Le temps a laissié son manteau.

408 – THREE SONGS OF FRANCE //
1. RONDEL: THE WEATHER HAS SHED ITS CLOAK

The weather has shed it cloak of wind, cold and rain, and has donned an embroidered garment of radiant, clear, and lovely sunshine.
No beast or bird that does not sing or shout in its own tongue-the weather has shed its cloak.
Rivers, fountains, brooks all wear with jolly abandon liveries of silver and gold droplets. Each thing wears a new dress-the weather has shed its cloak.

409 – TROIS CHANSONS DE FRANCE // 2. LA GROTTE // (Tristan L'Hermite)

Auprès de cette grotte sombre // Où l'on respire un air si doux, // L'onde lutte avec les cailloux // Et la lumière avec que l'ombre.
Ces flots, lassés de l'exercice // Qu'ils ont fait dessus ce gravier, // Se reposent dans ce vivier // Où mourût autrefois Narcisse…
L'ombre de cette fleur vermeille // Et celle de ces joncs pendants // Paraissent estre là dedans // Les songes de l'eau qui sommeille…

409 – THREE SONGS OF FRANCE // THE GROTTO

Near this dark grotto where the air is so soft, the current struggles against the pebbles, the light against the shadow.
These waves, tired of moving over the gravel, come to rest in the pond where Narcissus once died . . .
The shadow of that vermillion flower and of the bending of reeds seem to be part of the dreams of the sleeping water.

410 – TROIS CHANSONS DE FRANCE // 3. RONDEL « POUR CE QUE PLAISANCE EST MORTE » // (Charles d'Orléans)

Pour ce que Plaisance est morte // Ce may, suis vestu de noir ; // C'est grand pitié de véoir // Mon cœur qui s'en desconforte.
Je m'abille de la sorte // Que doy, pour faire devoir ; // Pour ce que Plaisance est morte, // Ce may, suis vestu de noir.

410 – THREE SONGS OF FRANCE // RONDEL: BECAUSE PLAISANCE IS DEAD

Because Pleasure is dead this May, I am dressed in black; it is a great pity to see my heart so unhappy.
I dress in this fitting manner ·out of duty; because Pleasure is dead this May, I am dressed in black.
The weather brings us news we do not want to hear; but because it rains it makes the fields shut their door, because Pleasure is dead.

411 – COLLOQUE SENTIMENTAL // -première version- // (Paul Verlaine)

Dans le vieux parc solitaire et glacé // Deux formes ont tout à l'heure passé.
Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles, // Et l'on entend à peine leurs paroles.
Dans le vieux parc solitaire et glacé // Deux spectres ont évoqué le passé.
– Te souvient-il de notre extase ancienne ?// – Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne ?
– Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ? // Toujours vois-tu mon âme en rêve ? — Non.
– Ah ! Les beaux jours de bonheur indicible // Où nous joignions nos bouches ! — C'est possible.
– Qu'il était bleu, le ciel, et grand l'espoir ! // – L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.
Tels ils marchaient dans les avoines folles, // Et la nuit seule entendit leurs paroles.

411 – SENTIMENTAL CONVERSATION

In the old park, deserted and ice covered, two figures passed by a while ago.
Their eyes are dead and their lips are slack, and their words can barely be heard.
In the old park, deserted and ice covered, two spectres evoked the past.
"Do you remember our old ecstasy?" "Why do you want me to remember it?"
"Does your heart still beat faster at my name? Do you still see my soul in your dreams?" "No."
"Ah! the lovely days of unutterable happiness when our lips used to touch!" "It could be."
"How blue the sky was, and how vast our hope!" "Hope has fled, vanquished, into the black sky."
Thus they walked on through the wild oats, and only the night heard their words.

412 – FÊTES GALANTES II // 1. LES INGENUS // (Paul Verlaine)

Les hauts talons luttaient avec les longues jupes, // En sorte que, selon le terrain et le vent, // Parfois luisaient des bas de jambe, trop souvent // Interceptés ! — et nous aimions ce jeu de dupes.
Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux // Inquiétait le col des belles sous les branches, // Et c'étaient des éclairs soudains de nuques blanches // Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.
Le soir tombait, un soir équivoque d'automne : // Les belles, se pendant rêveuses à nos bras, // Dirent alors des mots si spécieux, tout bas, // Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne.

412 – FÊTES GALANTES Second series -// 1. THE INGENUOUS

High heels struggled with long skirts in such a way that, depending on the terrain and the wind, a glittering ankle was sometimes revealed-too often intercepted! And we enjoyed this silly game.
Sometimes too the sting of a jealous insect disturbed the collars of the beauties beneath the branches, and then there were lightning glimpses of white necks, and this feast sated our foolish young eyes.
The evening fell, an equivocal autumn evening: the beauties, leaning dreamily on our arms, would then utter such fair-seeming words, their voices low, that ever since our souls have trembled and been astonished.

413 – FÊTES GALANTES II // 2. LE FAUNE // (Paul Verlaine)

Un vieux faune de terre cuite // Rit au centre des boulingrins, // Présageant sans doute une suite // Mauvaise à ces instants sereins
Qui m'ont conduit et t'ont conduite, // Mélancoliques pèlerins, // Jusqu'à cette heure dont la fuite // Tournoie au son des tambourins.

413 – FÊTES GALANTES Second series -// 2. THE FAUN

An old terra-cotta faun laughs in the center of the grassy plots, undoubtedly predicting a bad outcome to these serene moments
That have brought you and me-melancholy pilgrims-to this hour that passes to the sound of tambourines.

414 – FÊTES GALANTES II // 3. COLLOQUE SENTIMENTAL // (Paul Verlaine) // Voir nº 411

414 – *FETES GALANTES Second series // 3. SENTIMENTAL CONVERSATION // See nº 411*

415 – LE PROMENOIR DES DEUX AMANT // 1. « AUPRES DE CETTE GROTTE » // (Tristan L'Hermite) // Voir nº 409

415 – *THE TWO LOVERS' PROMENADE // 1. NEAR THIS DARK GROTTO // See nº 409*

416 – LE PROMENOIR DES DEUX AMANTS // 2. « CROIS MON CONSEIL, CHERE CLIMENE » // (Tristan L'Hermite)

Crois mon conseil, chère Climène ; // Pour laisser arriver le soir, // Je te prie, allons nous asseoir // Sur le bord de cette fontaine.
N'ouïs-tu pas soupirer Zéphire, // De merveille et d'amour atteint, // Voyant des roses sur ton teint // Qui ne sont pas de son empire ?
Sa bouche d'odeur toute pleine // A soufflé sur notre chemin, // Mêlant un esprit de jasmin // A l'ambre de ta douce haleine.

416 – *THE TWO LOVERS' PROMENADE // 2. TAKE MY ADVICE, DEAR CLIMENE*

Take my advice, dear Climene; as the evening falls, I beg you, let us sit at the edge of this fountain.
Do you not hear Zephyr sighing of marvels and requited love, at seeing the roses of your complexion over which he has no control?
His mouth, full of perfume, has breathed upon our path, mingling a touch of jasmine with the shadow of your sweet breath.

417 – LE PROMENOIR DES DEUX AMANTS // 3. « JE TREMBLE EN VOYANT TON VISAGE » // (Tristan L'Hermite)

Je tremble en voyant ton visage // Flotter avecque mes désirs, // Tant j'ai de peur que mes soupirs // Ne lui fassent faire naufrage.
De crainte de cette aventure // Ne commets pas si librement // A cet infidèle élément // Tous les trésors de la Nature.
Veux-tu, par un doux privilège, // Me mettre au-dessus des humains ? // Fais-moi boire au creux de tes mains, // Si l'eau n'en dissout point la neige.

417 – THE TWO LOVERS' PROMENADE // 3. I TREMBLE AT SEEING THY FACE

I tremble at seeing your face floating with my desires, so afraid am I that my sighs will shipwreck it.
For fear that this adventure will not so freely endow that faithless element with all the treasures of Nature.
Do you want to grant me the sweet privilege of rising above all other humans? Let me drink from your hands, if water will not melt their snow.

418 – TROIS BALLADES DE FRANÇOIS VILLON // 1. BALLADE DE VILLON A S'AMYE // (François Villon)

Faulse beauté, qui tant me couste cher, // Rude en effect, hypocrite doulceur, // Amour dure plus que fer, à mascher : // Nommer te puis de ma deffaçon sœur. // Charme felon, la mort d'ung povre cueur, // Orgueil mussé, qui gens met au mourir, // Yeulx sans pitié ! ne veult droict de rigueur, // Sans empirer, ung povre secourir ?

Mieulx m'eust valu avoir esté crier // Ailleurs secours, c'eust esté mon bonheur : // Rien ne m'eust sceu de ce fait arracher. // Trotter m'en fault en fuyte à deshonneur. // Haro, haro, le grant et le mineur! // Et qu'est cecy? Mourray sans coup ferir, // Où pitié peult, selon ceste teneur, // Sans empirer, ung povre secourir.

Ung temps viendra, qui fera desseicher, // Jaulnir, flestrir, vostre espanie fleur : // J'en risse lors, se tant peusse marcher, // Mais las ! nenny. Ce seroit donc foleur. // Vieil je seray ; vous, laide et sans couleur. // Or, beuvez, fort, tant que ru peult courir. // Ne donnez pas à tous ceste douleur // Sans empirer, ung povre secourir.

Prince amoureux, des amans le greigneur, // Vostre mal gré ne vouldroye encourir, // Mais tout franc cueur doit, par Nostre Seigneur, // Sans empirer, ung povre secourir.

418 – THREE BALLADS BY FRANÇOIS VILLON // 1. BALLAD OF VILLON TO HIS LADY

False beauty that costs me dear, rude indeed, hypocritical sweetness, hard love, harder to chew than iron; I could even call you the sister of my undoing. Felonious charm, the death of a poor heart, concealed pride that puts men to death, pitiless eyes! Cannot justice, without worsening his fate, come to the aid of a poor creature?

I had been better off had I cried out for help elsewhere, help that would have brought me happiness: nothing could stop me from acting as I did, and now I can only escape in dishonour. Shame, shame, great and small! And what is this? I will die without having struck a blow, or will pity now, without worsening his fate, come to the aid of a poor creature?

A time will come that will wither, discolour, fade your blossoming flower: then I will laugh, if I still can- but no, no: that would be foolish. I shall be old, you will be ugly and colourless. So drink deep while the brook still runs. Do not make everyone this unhappy, without worsening his fate, come to the aid of a poor creature.

Prince of love, lord of lovers, I do not want to risk your displeasure; but by Our Lord, every kind heart should, without worsening his fate, come to the aid of a poor creature.

419 – TROIS BALLADES DE FRANÇOIS VILLON // 2. BALLADE QUE VILLON FEIT A LA REQUESTE ÒDE SA MERE POUR PRIER NOSTRE-DAME // (François Villon)

Dame du ciel, regente terrienne, // Emperière des infernaulx paluz, // Recevez-moy, vostre humble chrestienne, // Que comprinse soye entre vos esleuz, // Ce non obstant qu'oncques riens ne valuz. // Les biens de vous, ma dame et ma maistresse, // Sont trop plus grans que ne suys pecheresse, // Sans lesquelz bien ame ne peult merir // N'avoir les cieulx, Je n'en suis menteresse. // En ceste foy je vueil vivre et mourir.

À vostre Filz dictes que je suys sienne ; // De luy soyent mes pechez aboluz : // Pardonnez-moy comme à l'Egyptienne, // Ou comme il feut au clerc Theophilus, // Lequel par vous fut quitte et absoluz, // Combien qu'il eust au diable faict promesse. // Preservez-moy que je n'accomplisse ce! // Vierge portant sans rompure encourir // Le sacrement qu'on celebre à la messe. // En ceste foy je vueil vivre et mourir.

Femme je suis povrette et ancienne, // Qui riens ne sçay, oncques lettre ne leuz ; // Au moustier voy dont suis paroissienne, // Paradis painct où sont harpes et luz, // Et ung enfer où damnez sont boulluz : // L'ung me faict paour, l'aultre joye et liesse. // La joye avoir fais-moy, haulte Deesse, // A qui pecheurs doibvent tous recourir, // Comblez de foy, sans faincte ne paresse. // En ceste foy je vueil vivre et mourir.

418 – THREE BALLADS BY FRANÇOIS VILLON // 1. BALLAD MADE BY VILLON AT THE REQUEST OF HIS MOTHER TO PRAY TO OUR LADY

Lady of heaven, Regent of Earth, Empress of the Infernal Deeps, receive me your humble Christian to be counted among your elect, despite my having nothing of value. My Lady and my Mistress, your goodness is so much greater than my sins, and without that goodness no soul would deserve heaven-I say truly, in this faith I would live and die.

Tell your Son that I am his; may he absolve my sins: forgive me as he forgave the Egyptian woman, or as he did the clerk Theophilus, who was forgiven and absolved by you, even though he had made a pact with the Devil; preserve me from doing likewise! Virgin who bears without sin the Sacrament we celebrate in the mass. In this faith I would live and die.

I am a poor old woman who knows nothing, who cannot read; in the monastery where I am a parishioner there is a painted paradise with harps and lutes, and a hell where the damned are boiled: the latter frightens me and the other makes me joyful and glad. Grant me that joy, High Goddess, to whom all sinners must turn, filled with faith, without pretence or weakness. In this faith I would live and die.

420 – TROIS BALLADES DE FRANÇOIS VILLON // 3. BALLADE DES FEMMES DE PARIS // (François Villon)

Quoy qu'on tient belles langagières // Florentines, Veniciennes, // Assez pour estre messaigières, // Et mesmement les anciennes ; // Mais, soient Lombardes, Romaines, // Genevoises, à mes perils, // Piemontoises, Savoysiennes, // Il n'est bon bec que de Paris.

De beau parler tiennent chayeres, // Ce dit-on Napolitaines, // Et que sont bonnes cacquetières // Allemandes et Bruciennes ; // Soient Grecques, Egyptiennes, // De Hongrie ou d'aultre païs, // Espaignolles ou Castellannes, Il n'est bon bec que de Paris.

Brettes, Suysses, n'y sçavent guères, // Ne Gasconnes et Tholouzaines ; // Du Petit Pont deux harangères // Les concluront, et les Lorraines, // Anglesches ou Callaisiennes, // (Ay-je beaucoup de lieux compris?) // Picardes, de Valenciennes... // Il n'est bon bec que de Paris.

Prince, aux dames parisiennes, // De bien parler donnez le prix ; // Quoy qu'on die d'Italiennes, // Il n'est bon bec que de Paris.

420 – THREE BALLADS BY FRANÇOIS VILLON // 3. BALLAD OF THE WOMEN OF PARIS

Although they are said to be ready with their tongues, the women of Florence or Venice, able to say what they have to say, even those who are old, still, including Lombardy, Rome or Geneva, even I dare say Piedmont or Savoy, the best talkers are still from Paris.

They say the women of Naples are good at holding lectures, and that the Germans and Prussians are good at gossip, but-including Greece, Egypt, Hungary or some other country, even Spaniards and Castilians, the best talkers are still from Paris.

421 – TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ // 1. SOUPIR // (Stéphane Mallarmé)

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur, // Un automne jonché de taches de rousseur // Et vers le ciel errant de ton œil angélique // Monte, comme dans un jardin mélancolique, // Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur ! // – Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur // Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie // Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie // Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon, // Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

421 – THREE POEMS BY STÉPHANE MALLARMÉ // 1. SIGH

My soul mounts up toward your forehead, o calm sister, where freckle strewn autumn dreams, and toward the wandering heaven of your angelic eyes, as, in a melancholy garden, faithful, a white fountain sighs toward the blue sky!

Toward the tender blue sky of pale and pure October that mirrors its infinite languor in the vast basins and marks on the dead water where the leaves' fulvous agony roams in with the wind, cutting a chill wake, a long trailing ray of the yellow sun.

422 – TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ // 2. PLACET FUTILE // (Stéphane Mallarmé)

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé // Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres, // J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé // Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.
Comme je ne suis pas ton bichon embarbé, // Ni la pastille ni du rouge, ni Jeux mièvres // Et que sur moi je sais ton regard clos tombé, // Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !
Nommez-nous… toi de qui tant de ris framboisés // Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés // Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires, //
Nommez-nous… pour qu'Amour ailé d'un éventail // M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail, // Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

422 – THREE POEMS BY STÉPHANE MALLARMÉ // 2. VAIN PETITIONING

Princess! Envious of the fate of some Hebe who may be placed upon this cup where your lips can kiss her, I unleash my passion even though I am merely a modest abbe and will never appear, even naked, on a piece of Sevres porcelain.
Since I am not your bearded lapdog, your sweetmeat, your rouge, your dainty pastimes, and your unseeing glance falls upon me thus, blond with hair dressed by goldsmiths!
Choose us … you whose myriad raspberry laughters become a flock of tame lambs that browse on our desires, bleating in ecstasies,
Choose us … so that Cupid with his fanlike wings may paint me there with my flute between my fingers putting this sheepfold to sleep.
Princess, choose us as the shepherd of your smiles.

423 – TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ // 3. ÉVENTAIL // (Stéphane Mallarmé)

Ô rêveuse, pour que je plonge // Au pur délice sans chemin, // Sache, par un subtil mensonge, // Garder mon aile dans ta main.
Une fraîcheur de crépuscule // Te vient à chaque battement // Dont le coup prisonnier recule // L'horizon délicatement.
Vertige ! Voici que frissonne // L'espace comme un grand baiser // Qui, fou de naître pour personne, // Ne peut jaillir ni s'apaiser.
Sens-tu le paradis farouche // Ainsi qu'un rire enseveli // Se couler du coin de ta bouche // Au fond de l'unanime pli !
Le sceptre des rivages roses // Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est, // Ce blanc vol fermé que tu poses // Contre le feu d'un bracelet.

423 – THREE POEMS BY STÉPHANE MALLARMÉ // 3. FAN

O dreamer, take care to hold my wing in your hand with subtle falsehood so that I may plunge into pure pathless delight.
Each flutter with which the imprisoned stroke delicately beats the horizon back sends you a twilight freshness.
Vertigo! see how space trembles like a great kiss that, mad to exist for no one, can neither blossom nor subside.
Do you sense the wild paradise like buried laughter flowing from the corner of your mouth into the depths of the concerted folding!
It is this, the sceptre of pink shores stagnating in golden evenings, this shut white flight you lay against a bracelet's fire.

424 – NOËL DES ENFANTS QUI N'ONT PLUS DE MAISONS // (Claude Debussy)

Nous n'avons plus de maisons ! // Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris, // Jusqu'à notre petit lit ! // Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi, // Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ, // Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller !

Nous n'avons plus de maisons! // Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris, // Jusqu'à notre petit lit ! // Bien sûr ! Papa est à la guerre, // Pauvre maman est morte ! // Avant d'avoir vu tout ça. // Qu'est-ce que l'on va faire ? // Noël, petit Noël, n'allez pas chez eux, // N'allez plus jamais chez eux, punissez-les !

Vengez les enfants de France ! // Les petits Belges, les petits Serbes, et les petits Polonais aussi ! // Si nous en oublions, pardonnez-nous. // Noël ! Noël ! Surtout, pas de joujoux, // Tâchez de nous redonner le pain quotidien.

Nous n'avons plus de maisons! // Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris. // Jusqu'à notre petit lit ! // Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi, // Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ, // Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller !

Noël ! Écoutez-nous, nous n'avons plus de petits sabots ! // Mais donnez la victoire aux enfants de France.

424 – CHRISTMAS FOR CHILDREN WITHOUT HOM ES

We have no homes! The enemies have taken everything, everything, down to our little beds! They have burned our school and the teacher too, they have burned the church and Mr Jesus Christ and the old poor man who couldn't get away.

We have no homes! The enemies have taken everything, everything, down to our little beds! Of course Papa is away at war, poor Mama is dead, without having seen all that. What are we to do? Christmas, little Christmas, don't go to them, never go to them again, punish them!

Avenge the children of France, the Belgian children, the Serbian children, and the Polish children too! If we have forgotten any, forgive us. Christmas, Christmas, and above all no toys-just try to give us back our daily bread.

We have no homes! The enemies have taken everything, everything, down to our little beds! They have burned our school and the teacher too, they have burned the church and Jesus Christ and the old poor man who couldn't get away.

Christmas! Hear us-we don't even have any little clogs to wear. But grant victory to the children of France!

THE *MÉLODIES* OF DEBUSSY

by Denis HERLIN

Director of Research (CNRS, IReMus)

From Hector Berlioz's *Nuits d'été* (1841) to Francis Poulenc's *Banalités* (1940) by way of Henri Duparc's *Invitation au voyage* (1870), French composers have conspicuously distinguished themselves in the art of setting poetry to music. But if the *mélodies* of Debussy's maturity are well known, in particular the *Chansons de Bilitis* and the *Ariettes oubliées*, many of the songs of his earlier years, which he began to compose when he was only eighteen years old, have remained obscure. Of the approximately one hundred songs he left to posterity, only *half* were published during his lifetime. Most of those that remained essentially unpublished were composed between 1880 and 1885, when he was a student at the Paris Conservatoire. And the recent discovery of four previously unknown *mélodies* (*L'Archet, Le matelot qui tombe à l'eau, Romance*, and *Les Elfes*), which probably date from the first half of the year 1882, remind us yet again of the importance of *song* for the larger development of the young musician's aesthetic sensibility—because these *mélodies* were conceived above and beyond his work for Ernest Guiraud's composition course at the Conservatoire, which was quite specifically designed to prepare students to carry out the exercises required by the annual Rome Prize competition (which Debussy would win in June of 1884). The *mélodie* thus represented for Debussy a productive laboratory in which to conduct experiments setting poetry to music and writing tunes for the voice—experiments that would lead to the gestation, between 1893 and 1895, of the what is of course one of his greatest masterpieces, his sole completed opera, *Pelléas et Mélisande*, on a text by Maurice Maeterlinck.

His attraction to literature, however, and more specifically his attraction to poetry, which remained with him for the rest of his life, was by no means the sole reason for Debussy's commitment to the *mélodie*. Hailing from a family of modest means, the young Achille-Claude Debussy (as he was known until he reversed his two first names, in December 1889, before dropping Achille entirely in 1892) had in fact to earn a living. In 1880 he took over his friend Paul Vidal's position as accompanist for the voice classes of Madame Moreau-Sainti, who gave lessons to upper-class women, on Tuesdays and Fridays, at the École internationale de musique, in the rue Royale. It was to Madame Moreau-Sainti that Debussy dedicated *Nuit d'étoiles* [CD1-1]. This became the composer's first published work, in 1882, and it remained the only one of his *mélodies* from the eighteen-eighties to be published during his lifetime—which is why we have decided to open this complete album with Debussy's early setting of the poem by Banville. As accompanist, Debussy made the acquaintance of Marie Vasnier, an amateur soprano who was the daughter of a professor of music and the wife of Henri Vasnier, a "greffier des bâtiments" or building clerk whom she had married at age seventeen. Mesmerized by her musical abilities and her striking appearance, immortalized by Jacques-Émile Blanche in a magnificent pastel portrait made in 1888 and now on display in Paris at the Petit Palais, Debussy fell passionately in love with this woman who was fourteen years older than he, and entered into an adulterous relationship with her that lasted until 1885. In 1926, Madame Vasnier's daughter Marguerite set down a recollection of Debussy's presence in her home that requires citation here:

"At eighteen, Debussy was a tall, beardless fellow with sharp features and thick black hair that he wore flattened out over his forehead. By the end of they day his hair was mussed (he looked much better this way) and, according to my parents, he resembled some sort of medieval Florentine. His physiognomy was really quite interesting, especially his eyes, which attracted attention and revealed an original personality. His hands were strong and bony, his fingers were squared off, and his playing was sonorous—sometimes percussive, sometimes very delicate and lyrical.

"Born into a perfectly ordinary low-class family, he was forced to earn his living, and worked as an accompanist in Madame Moreau-Sainti's voice classes. It is there that he met my mother, who had a lovely voice and who sang admirably well. [...] He would accompany her when she gave salon concerts, and on one occasion he had her sing *Rondel chinois*, at the time still unpublished. I kept two of the programs where one can see that, at one point, he decided to call himself 'Ach. de Bussy.' But a man of his culture was not about to continue to indulge in such pretentiousness. I can still see him, dimly and from a distance, in the little fifth-floor room in the rue de Constantinople where he composed most of everything he put out for a period of some five years. He came by almost every evening, and often in the afternoon as well, shuffling pages of incomplete sketches as soon as he arrived that soon found their place on a small table.

"He usually composed at the piano, an old, oddly-shaped Blondel piano that I still have in my possession. He would also compose while walking about. He would improvise for a long time, then, while humming, would walk the width and length of the room with his eternal cigarette stub in his mouth, or rolling paper and tobacco in his fingers. When he found what he was searching for, he set it down. He rarely crossed things out; he rather cogitated at length, silently or at the piano, before writing them out, and even then he was not easily satisfied by what he had done. [...] And when he read a volume of poetry, he would long deliberate before choosing a text for musical setting. Those were good old days when we called him 'Achille,' a name he found to be perfectly ridiculous.

Of the thirty *mélodies* he dedicated to Marie Vasnier, Debussy selected thirteen, at some point prior to his departure for the Villa Médicis, and bound them into a collection he called simply "Chansons," to which he affixed the following inscription: "To Madame Vasnier. These *chansons*, which only she has brought to life, and which will surrender their magnetic charm if never more they pass through her magical, melodious lips." Of a very high tessitura, and marked by wordless *vocalises* of the sort Madame Vasnier must have particularly prized, the youthful *mélodies* that Debussy dedicated to her are vocally rich and technically demanding, as we see in particular in *Les Elfes* and in *Séguidille*.

We should not of course uniquely attribute to excessive love the outpouring of vocal works that characterize Debussy's youth. Beyond the serious intellectual exchange that the fledgling artist carried out with her lover's husband, to which testify the many letters he wrote to Vasnier from Rome during the period from January 1885 to January 1886, Debussy found in the genre of the *mélodie* itself a field uniquely suited to limitless experimentation and innovation, stimulated as he was by the poetry that intensely nourished his imagination and that allowed him to move beyond the boundaries of frozen musical forms. The *mélodies* of the first two discs of this anthology bear witness to his inventiveness continually renewed.

ALIQUOT PIANO
PATENT

ALFRED DE MUSSET & THÉOPHILE GAUTIER (1879-1881, 1883)

It is difficult to establish with exactitude the chronology of the composition of Debussy's earliest *mélodies*. Only six of the extant manuscripts from this period are dated, and two of these are hardly specific: *Caprice* was "composed in the year 1880" [CD1-3], and *Fête galante*, "with formulae dating from 1882." Nevertheless, because the young composer varied his signature on regular occasion, it is possible to affix to the songs dates rather more precise than these. The earliest *mélodie* to have been preserved, so far as we know, is entitled *Madrid* [CD1-2]; it appears to have been composed at the end of 1879. Simple in form, this song, whose manuscript does not have the text set down beneath the vocal line, is perfectly fitted to the seven sestets of the poem by Musset from his *Contes d'Espagne et d'Italie*. Dedicated to two friends from the Conservatoire, the singer François Passerieu and the composer Paul Vidal, this Spanish-flavored composition simply delighted Vidal: "For my part I liked Debussy's songs enormously and never tired of hearing *Madrid, princess des Espagnes* or his *Ballade à la lune*." (Unfortunately, the latter song has never been found.) By contrast, Debussy, who during the summer and fall seasons from 1880 to 1882 served as coach and accompanist for the children of Nadezhda von Meck, a wealthy Russian woman long in thrall of Tchaikovsky, offered to one of her boys, Alexander, a fresh and graceful *mélodie* entitled *Rondeau* [CD1-10], which is likewise a setting of a poem by Musset. Furthermore, for a third and last time, Debussy returned to Musset at the beginning of 1883 in order yet again to adopt the sounds of Spain for a setting of the poem entitled *Les Filles de Cadix*. Here, under the title of *Chanson espagnole* [CD2-2], he wrote for two equal voices, and dedicated the score to Madame Vasnier.

The flavor of Spain, to which Debussy would remain deeply attached throughout his lifetime (he would return to it in magisterial fashion in 1903, with *La Soirée dans Grenade*, the second of the *Estampes pour piano*), is something he exploited again in a *mélodie* that turned out to be the longest of his entire catalogue, *Séguidille* [CD2-10], which numbers 281 measures. No doubt contemporary with the *Chanson espagnole*, *Séguidille* dates from 1883 and is likewise dedicated to Madame Vasnier. The composer discovered the poem in Théophile Gautier's collection entitled *España* first published in 1845. As Marie Rolf points out in her recent critical edition of this

mélodie (published in Paris by Durand in 2014), Gautier here follows the popular form of the Spanish seguidilla with alternating couplets (in quatrains) and refrains (in tercets). Of this form, which Bizet's *Carmen* made famous throughout the world, Debussy would appropriate certain rhythmic and melodic formulas of a Spanish accent not only from the eponymous number in Bizet's opera, but from other pages in that score as well.

This was not the first time Debussy had contact with the work of Théophile Gautier. In 1881, again for Madame Vasnier, he made a setting of *Les Papillons* [CD1-13], a poem in the form of a *pantoum* that had already inspired a number of other composers including Benjamin Godard, Émile Pessard, and Louis-Albert Bourgault-Ducoudray. Gautier seems to have conceived his three quatrains as constituting as a singularly exotic genre, and not as a strict form requiring strict rules, such as Baudelaire would employ (with a bit of freedom) in *Harmonie du soir* (which will be one of Debussy's *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*, to be considered below). In order to give the flavor of the subject, Debussy here deploys a light accompaniment in the first and third quatrains that is indeed evocative of *papillons*, or butterflies. Only for the second quatrain does he change the air with music that is more stripped down and sober. When he offered the manuscript to the woman he loved, Debussy added a flattering dedication: "To Madame Vasnier, who possesses the only voice sufficiently delicate to sing poetry pertaining to butterflies."

The young composer would return once again to the work of Gautier on 31 March 1883, at the very moment he was putting the finishing touches on his *Séguidille*, with a setting of *Coquetterie posthume* [CD2-1], a strange and curious poem extracted from the collection *Émaux et Camées* (1852). Of the work's eight quatrains Debussy set only six, omitting the third and fourth. In this poem, in the form of a last will and testament, the first-person narrator asks that she be interred looking as splendid as possible—fully made-up and attired in her most beautiful gown. Inspired by this macabre setting, reminiscent of certain far-eastern traditions, Debussy created music of strikingly expressive urgency. The tempo is set at Allegretto scherzando, and at the moment the narrator personifies her pillow as having observed her nights of ecstasy and counted her infinite embraces—"Compté nos baisers infinis"—we find the marking of "appassionato."

THÉODORE DE BANVILLE (1880-1882)

Of all of those set by Debussy, Banville, with Verlaine, remained his poet of choice. Between 1880 and 1882, Debussy would not only set twelve of his poems, hewould also interest himself in three of his plays. From one of these, *Hymnis* (a comedy premiered on 15 November 1879, with music by Jules Cressonnois), Debussy took the final scene and set it to music under the title of *Ode bachique*, which he dedicated to Madame Vasnier. He also took a text from the first scene of the play and set it as *Il dort encore*, which is included in the present album [CD1-26]. The other plays by Banville that interested Debussy include *Diane au bois* (a three-act comedy premiered in October 1863), music for which he worked on between 1883 and 1885 (an orchestral fragment has been preserved), and *Florisse* (a four-act comedy from 1870), for which, according to Raymond Bonheur, Debussy never actually wrote a note. Finally, "Le triomphe de Bacchos à son retour des Indes," a poem from Banville's *Les Stalactites*, inspired Debussy to write a four-part orchestral suite—of which we possess only three movements in a version for piano four-hands.

The very first songs that the young accompanist conceived for Marie Vasnier, when he was still known as Achille, are in all likelihood *Caprice* [CD1-3] and *Les Baisers* [CD1-5]. Both come from Banville's collection entitled *Améthystes, nouvelles odelettes amoureuses composées sur des rythmes de Ronsard*, which Debussy found in a volume published by Charpentier in 1878 that also contained six further collections of poems by Banville. The choice of *Les Baisers* and *Caprice* is highly symbolic, since these poems (both composed of octosyllabic sestets) open the *Améthystes*, itself a collection inspired by love and dedicated by Banville to the actress Marie Daubrun. On the manuscript of *Caprice* that he gave to the enchanting object of his affections, Debussy wrote: "To Madame Vasnier, these *mélodies*, conceived as it were with you in mind, can only belong to you, as does their author, Ach. Debussy." And on the manuscript of *Les Baisers*, Debussy specified: "To Madame Vasnier, the last *mélodie* I am capable of doing well. The author, Ach. Debussy." Whether or not they were explicitly designed to seduce the woman of his dreams, these two *mélodies* explicitly reveal loving and musical sentiments, and both are reflected in the marking at the head of the score of *Caprice:* "Molto moderato. But with passionate feeling." As he turned the pages of Charpentier's 1878 edition of Banville's poetry, Debussy fell upon another work in the *Odelettes* from which he would select the poem *Aimons-nous et dormons* [CD1-4]—a poem that had earlier been set by François Delsarte (George Bizet's uncle) and that would soon attract the attention of Reynaldo Hahn (in 1891), Camille Saint-Saëns (in 1892), and Pierre de Bréville (in 1913). Even if the manuscript of this song is not dedicated to Madame Vasnier—it was preserved in the collection of Debussy's friend Paul Vidal—love is still its principal theme, although in this case it is love of a more subdued kind, with the piano accompaniment enlacing and sometimes echoing the vocal line, and emulating the changing poetic atmospheres, most notably at the opening of the second stanza ("Le soleil s'éteindrait").

One year after bringing out the 1878 volume, Charpentier published another one that contained four collections of poems by Banville: *Les Cariatides*, *Les Stalactites*, *Le Sang de la coupe*, and *Rose de Noël*. We know that Debussy had in hand this particular edition—he would interested himself in only the first two of the four works—because it is the only one to offer the very same text that appears in his *Fête galante* (excerpted from *Les Cariatides*) [CD1-16]. In the second stanza, Debussy composes the vocal line to the words "Car c'est ce soir fête chez Cydalise," which appear in Charpentier's 1879 volume, and not to the words "C'est aujourd'hui fête chez Cydalise," which appear in the four other editions published during Banville's lifetime. From *Les Stalactites*, Debussy selected two poems, *Souhait* [CD1-12] and *Nuit d'étoiles* [CD1-1]. The first setting was made when the composer was in Florence, with Madame von Meck and her retinue, in the autumn of 1881. The sole manuscript of this work that has been preserved carries the title (invented by Debussy) of *Souhait*, but no dedication to Marie Vasnier. The composer indicates that the song must begin in tempo "moderato" and "in the style of a recitative" before becoming "[a] passionato" with the fourth line of the poem, "Puissions-nous reposer sous deux pierres jumelles!" Despite the impassioned marking, Debussy celebrates this loving union-until-death in an atmosphere that is decidedly intimate and serene. The composer also invented the title of *Nuits d'étoiles* (the only work by Debussy to be published, let us remember, between 1880 and 1884): Banville's poem is entitled *La Dernière Pensée de Weber* and carries an epigraph from E.T.A. Hoffmann's *Kater Murr*. Here the poem renders homage to *The Last Waltz*, a piece for piano that was long believed to have been composed by Carl Maria von Weber but was in fact the work of Karl Gottlieb Reissiger. Banville follows the musical form of a refrain followed by three couplets, and Debussy does likewise, although he omits the second couplet. On each appearance of the refrain, the piano accompaniment, varied, and lying in the upper register of the instrument, gently illuminates the vocal line.

The collection that clearly had the greatest impact upon the young composer is *Les Cariatides*, from which he selected for musical setting no fewer than seven poems. The first to capture his attention was *Le Triolet à Philis* [CD1-11], drawn from the section of the third book entitled *En habit zinzolin*. The manuscript, marked "Rome. November 1881," dates, again, from Debussy's Italian sojourn with the family of Madame von Meck. The composer gave a manuscript copy of this song to Alexander von Meck, but this manuscript has never been recovered. However, the song was brought out by the German publisher Schott in the early nineteen-thirties, and we know that it is contemporary with *Souhait*. For Banville, the triolet, an eight-line poem with repetitions and only two rhymes in the fixed form of ABaAabAB, was "one of the conquests of our time, which has not only renewed and assimilated it, but which has given it new energy and comic force and brilliance that it never enjoyed in earlier times." Debussy carefully follows the poetic form except for the interruption of the ritornello in the upper register of the piano before the return of the opening line ("Si j'étais le Zéphyr ailé"). The composer adopts the same theme of the amorous zephyr in *Rêverie* [CD1-15], an untitled sonnet ("Le zéphyr à la douce haleine") from *Les Amours d'Élise*, the first section of Book II of *Les Cariatides*. (In a recently discovered manuscript of this song, we find Debussy abandoning the title of *Rêverie* and returning to that of *Le Zéphyr*.) The piano accompaniment turns on a rhythmic ostinato that comes to a halt after the first two quatrains and that begins anew at the last line ("Et que le bonheur fait mourir"), which is repeated.

The section of *Les Cariatides* that Debussy seems to have appreciated the most is *Les Caprices en dizains à la manière de Clément Marot*, in Book III, which includes twenty-four poems. Indeed it would seem that Debussy already had a predilection for the ancient poetic forms, which he would later demonstrate in his settings of the poems of François Villon, Charles d'Orléans, and Tristan l'Hermite. As Banville notes in his *Petit Traité de poésie française*, the ten-line poem or *dizain* is "possibly the most perfect form ever produced by the art of poetry." All five poems selected by Debussy—No. III, *Fête galante* [CD1-16], No. VI, *Pierrot* [CD1-18], No. VII, *Sérénade* [CD1-17], No. XV, *Les Roses* [CD1-19], and No. XVII, *Le Lilas* [CD1-20]—have precisely the same poetic structure of ten decasyllabic lines, with the peculiarity of a fixed rhyme scheme in which line 1 rhymes with line 3, line 2 with lines 4 and 5; line 6 with lines 7 and 9, and line 8 with line 10 (ababbccdcd). These five *mélodies* date in all probability from the first half of 1882, as we glean both from the indication found on one of the three extant manuscripts of *Fête galante* ("avec des formules de 1882") and from the specific date found on the manuscript of *Le Lilas* (12 April 1882). The date is furthermore confirmed by Madame Vasnier's performance of *Fête galante* and *Les Roses*, with Debussy at the piano, at a concert given in Paris, on 12 May 1882, in the concert rooms of the Flaxland publishing company.

The manuscripts of these five songs, all but *Le Lilas* dedicated to Madame Vasnier, carry brief epigraphs that bear only the name of the dedicatee. *Fête galante*, with its "tempo di minuetto," and *Pierrot* manifest the later nineteenth century's interest in revisiting the atmosphere of the earlier eighteenth century, the ambiance of the intimate parties at the court and the *Commedia dell'arte* that the Goncourt brothers brought back into fashion. In *Pierrot*, Debussy amuses us with the well-known air "Au clair de la lune," as he will do again in *Jardins sous la pluie*, from *Estampes*, for piano, joined in that case to the air "Nous n'irons plus au bois." For *Fête galante*, Debussy invented musical material he would later reuse in the minuet of the *Petite suite* for piano four-hands (1889). This song is preserved in two manuscripts, including a copy that apparently dates from the eighteen-nineties. The other four songs of the group were known to exist in only one source until, in 2011, further manuscripts were discovered for *Fête galante*, *Les Roses*, and *Pierrot* that carry versions considerably different from those of the manuscripts offered to Madame Vasnier. The existence of such multiple copies suggests the importance to which Debussy attributed the work he did in response to Banville's *Caprices en dizains à la manière de Clément Marot*. Furthermore, in both *Sérénade* and *Pierrot*, he flattered Madame Vasnier with the wordless *vocalises* she enjoyed. If the climate of *Fête galante* and *Pierrot* is airy and impulsive, the environment of both *Les Roses*, an "allegro appassionato" that lovingly enrobes the voice, and *Le Lilas*, with its "tempo de fantasia," is more richly passionate.

LECONTE DE LISLE (1881-1882)

Along with Banville, Debussy seriously interested himself in the work of that other grand Parnassian poet who was Charles-Marie Leconte de Lisle, five of whose poems he set to music, including one, *Les Elfes*, which until recently was known only as a fragmentary sketch. The composer selected four poems from Leconte de Lisle's *Poèmes antiques* published by Ducloux in 1852 and again in a second edition published by Lemerre in 1881 (where Debussy found them). He transformed *Hélène* (XI) and *Églogue* (XXXVII) into cantatas for voice and orchestra as a part of his academic work at the Conservatoire. These were never completed. Two other works derive from the *Chansons écossaises* (XLVI) found near the end of the *Poèmes antiques*. The first is *Jane* [CD1-8], the second (the fourth of the set) is *La Fille aux cheveux de lin* [CD1-9]. While the manuscript of the former carries a simple dedication "à Madame Vasnier," the latter bears a more elaborate message: "To Madame Vanier [*sic*], who has understood that it is not the music that engenders the beauty of the singing but rather the singing that engenders the beauty of the music, especially mine. From the grateful and humble author." And at the end of the piece Debussy added a short note: "Everything in my brain that is of any quality whatsoever is embedded herein. Look—and judge for yourself." These two *mélodies*, as we may conclude from the form of the composer's signature, probably date from the first half of 1881. *Jane*, smaller in dimension than *La Fille aux cheveux de lin*, is in the form of an octosyllabic rhymed couplet that forms a four-times repeated refrain interspersed with three octosyllabic quatrains rhymed as abba. The text, like the one by Banville that Debussy set at the same period, is nothing less than a passionate declaration of love, with a piano accompaniment that now doubles the vocal line, now supports it by means of syncopated chords. *La Fille aux cheveux de lin*, some 72 measures in length, is Debussy's first truly large-scale *mélodie*. Its form is identical to that of *Jane*, except that the poem opens with the first of four quatrains and concludes with the last of the four couplets that serve as the refrain. To illustrate the text of the opening lines, which evoke the girl with the flaxen hair "who sings at the light of

dawn," Debussy begins with a broadly developed and wordless *vocalise*—marked "tempo di fantasia"—that returns before the singing of the first refrain. The piano writing is worked out with particular care, highly developed, and marked by quasi-orchestral colors. Many years later, Debussy would remember this poem and use it in 1910 as the title of the eighth of the twelve works that comprise his First Book of Preludes.

In 1882 the composer renewed his interest in Leconte de Lisle with *Les Elfes*, a poem that was popular when Debussy was young, and a poem quite different from the short forms of Banville with which he had worked, such as the five *dizains* mentioned above. Extracted from *Les Poèmes barbares*, *Les Elfes* led to one of the longest *mélodies*, with *Séguidille*, that Debussy ever composed (it encompasses 176 measures). The song's epic atmosphere reflects admirably the Nordic climate evoked in the poetic ballad. As Edgard Pich has remarked, this text well expresses the pain of love: "the 'black horse' of the fiancé [...], the 'dark night' through which he gallops, the 'evil spirits' that haunt the forest, the divine and malevolent and magical moon, all announce the tragic conclusion of the ballad." Although he made a certain number of cuts in the poem, Debussy used the couplet-refrain form that is found in Leconte de Lisle's text. Thus the refrain, composed of the distich "Couronnés de thym et de marjolaine, / Les Elfes joyeux dansent sur la plaine," returns four times and gives rise to a series of variations on the first line, "Couronnés de thym et de marjolaine," while the second line, "Les Elfes joyeux dansent sur la plaine," repeated, is each time set similarly and followed by a descending chromatic progression in the piano. Indeed the piano writing—orchestral in nature, and at places suggestive of the score of Wagner's *Die Walküre*—is joined to a virtuoso vocal line in such a way that the tale of the ride through the forest takes on a tragic hue.

SOME CONTEMPORARY POETS (1881-1882): MARIUS DILLARD, LÉON VALADE, CHARLES CROS, MAURICE BOUCHOR AND ARMAND RENAUD

Among the early *mélodies* composed by Debussy, two seem to date from the first half of the year 1881, *Rondel chinois* [CD1-6] and *Tragédie* [CD1-7]. The author of the poem of *Rondel* remained completely unknown until the recent discovery of a second manuscript of the song, where it was revealed that the dubiously structured sonnet was penned by Marius Dillard, a journalist born in the department of Gard in 1860 who made his career in Rouen, according to the *Dictionnaire biographique* for the department of Seine-Inférieure published in Paris, by Jouve, in 1892. The author of "numerous pieces of literary, art, and music criticism" and director of the magazine *Rouen-Artiste*, Dillard was at work, at the time of the writing of this notice, on two volumes of poetry, *Rondels* and *Angoisses*, which were apparently never published. However, the writer mentions that Dillard had published his first poems magazines such as the *Revue des poètes et des auteurs dramatiques*, the *Trouvére*, and the *Union littéraire*, whose collected issues are today are not fully complete. I was nonetheless fortunate enough to discover the *Rondel chinois* that in late April 1878 brought to Dillard a first prize in a poetry competition and a publication in the 5 May 1978 edition of the *Union littéraire des poètes et prosateurs*. This removes some of the mystery behind Debussy's setting, but we still remain ignorant of the circumstances that led Debussy to make it. We cannot be sure, but it is at least conceivable that the young Dillard, while living in Rouen, was an habitué of the circle around Henri and Marie Vasnier. In this *mélodie*, Debussy privileges vocal melismas supported by a thinly-textured piano part that alternates open fifths and octaves. On the manuscript he offered to Madame Vasnier he wrote that she was "the sole person who could sing, and cause others to forget, everything about this music that was Chinese and unsingable."

Tragédie comes from the cycle of *Nocturnes poèmes imités de Henri Heine* published in 1880 by Léon Valade (1841-1884), who was also the French translator of Heine's *Intermezzo*. If the text of this poem evokes an innocent love that ends in flight and death, the epigraph on the manuscript that Debussy gave to Madame Vasnier, with its suggestive parentheses, evokes sentiments beyond innocence: "[you are] the sole muse ever to inspire in me something resembling a musical sentiment (to speak of only musical sentiments…)." Debussy's setting reflects the irony of Valade's poem, touched as it is by the style of Emmanuel Chabrier.

L'Archet [CD1-21], which Debussy completed in the first half of 1882 on a poem, by Charles Cros (1842-1888), which he selected from Cros' *Coffret de santal*, is the only setting of a poem by this author that Debussy ever made. It is similar to Leconte de Lisle's *Les Elfes* in that it features a woman with long blond hair who is hopelessly in love with a knight. Here, too, the fantastical connotations call forth recollections of Hoffmann's *Councillor Krespel*, as the beloved woman's "strangely musical voice" is transformed into a bow made of "her locks." The *mélodie* comes to an end in the extreme low register of the piano with, in the right hand, a series of descending chords that bring to each measure a different quality of light.

The settings of two poems by Maurice Bouchor (1855-1929), the *Romance "Non, les baisers d'amour"* [CD1-23] and *Le matelot qui tombe à l'eau* [CD1-24], which Debussy selected from Bouchor's 1876 *Poèmes de l'Amour et de la Mer* (a collection that also inspired Ernest Chausson), offer a somewhat more sarcastic look at love—which explains, of course, why they are not dedicated to Madame Vasnier. For the *Romance*, an invitation to stop waiting and to make love (with a text that opens with an ironic comment about the inability of kisses to awaken the dead), Debussy conceived a remarkable accompanied of finely chiseled colors. In *Le matelot qui tombe à l'eau* (from the first part of 1882), Debussy's shortest *mélodie* (of only 14 measures) and the only one written for the male voice, we find a pentatonic coloring that terminates with the repetition of the interval of the major 2nd, an ironic echo of the several notes than "one hears lingering over the waters."

Flots, palmes, sables [CD1-24], taken from Armand Renaud's *Nuits persanes* (from which Camille Saint-Saëns selected seven different poems in 1870), describes a maritime universe geographically opposite to that of *Le matelot qui tombe à l'eau*. Dated 2 June 1882, the manuscript contains a captivating vocal part ornamented by numerous melismatic formulas designed to paint the atmosphere of the Far East. Several years later Debussy would reinforce the exotic color of this song by adding to it a second accompaniment to be performed on the harp.

FÊTES GALANTES BY PAUL VERLAINE (1882)

At the beginning of 1882, no doubt thanks to Henri Vasnier, Debussy discovered Verlaine's *Fêtes galantes* in the only edition available at that time, the one published by Lemerre in 1869. In the early eighteen-eighties Verlaine was not particularly well known and enjoyed only a rather questionable reputation as a result of his liaison with Arthur Rimbaud. Debussy, as far as we know, was thus one of the first to set Verlaine's poetry to music. His fascination with Verlaine's universe even led him, in 1889, to entitle two of the movements of the *Petite suite* for piano four-hands *En bateau* and *Cortège*, titles that come from Verlaine's *Fêtes galantes*. Seduced by the atmosphere of the eighteenth century that Verlaine evokes with a subtlety reminiscent of the paintings of Watteau, Debussy set eight poems from *Fêtes galantes* at different times in his life. Thus, on 8 January 1882 he completed his first Verlaine song, *Fantoches* [CD1-20], in which he vigorously restores the fantastical character of "Pierrot, who in no way resembles Clitandre." In September of the same year he continued in this vein with *En sourdine* [CD1-29], whose mystery evokes mystery by means of a highly elaborate harmonic palette, with sustained chords in the piano and a vocal line that is more introspective than demonstrative. In November he completed a scintillating version of *Mandoline* [CD1-28], and in December (in all probability) he set *Clair de lune* [CD1-28]. If proof were needed of Debussy's attachment to these poems, we find it in his retranscription of them, in late 1884, for the album of "Chansons," mentioned above, that he prepared for Madame Vasnier. Here he regrouped them under the title of *Fêtes galantes* and in the following order: 1) *Pantomime;* 2) *En sourdine*; 3) *Mandoline*; 4) *Clair de lune*; and 5) *Fantoches*. He also made a number of small adjustments to the articulation and piano accompaniment.

In December 1885, while in Rome at the Villa Médicis, Debussy wrote to his friend Gustave Popelin's father, the painter and enameller Claudius Popelin, to ask him if he would kindly copy for him several poems from the *Fêtes galantes*: "I have begun a series of *mélodies* on Paul Verlaine's *Fêtes galantes* and I should like to complete it, but I have unfortunately lost my copy of the book, and when I asked that another one be sent to me I was told that the remaining copies cost fifteen francs. A poor little musician like me cannot afford such a luxury. And if all Poets were to start selling their anthologies at such Rothschildian prices, they would have found the very best way to prevent Music from attacking their lines. Having seen a copy in your library, I am therefore asking that you copy out for me the last poem in the volume, as well as one called, I think, *Columbine*." From this letter we learn that as early as 1885 Debussy was thinking about setting *Colloque sentimentale* (that "last poem in the volume"), something that he did not in fact bring to fruition until 1904, as we shall see, in *Fêtes galantes II*. Unfortunately no autograph manuscript for either *Colloque sentimental* or *Columbine* has been preserved. But matters did not remain there, because in the eighteen-nineties Debussy decided to take another look at his Verlaine settings. First, with Durand in 1890, he published *Mandoline* [CD3-1] in a form that reworked both the vocal line and the piano accompaniment. Then, under the title of *Fêtes galantes I* [CD3-9 to 11], to be considered below, he grouped only three *mélodies: Fantouches*, which he also revised, and *En sourdine* and *Clair de lune*, which he published in versions radically different from those of 1882. Only *Pantomime* remained in his desk drawer and unknown until its posthumous publication in 1926.

PAUL BOURGET (1883-1885, 1891)

It was thanks to Henri Vasnier that Debussy came to know Paul Bourget and to discover his *Essais de psychologie contemporaine* (1883), which marked a new approach to literary criticism. The poems of Bourget that attracted Debussy's attention were those of *Les Aveux*, a collection published by Lemerre in 1882 that consists of three separate books: I. *Amour;* II. *Dilettantisme;* and III. *Spleen*. Debussy would eventually set nine poems from this anthology, five from *Amour* and four from *Dilettantisme*. In the album of "Chansons" that he offered to Madame Vasnier, he set down the dates of six of these settings, which began in September 1883 with the *Romance "Silence ineffable"* [CD2-3] and *Musique* [CD2-4] and were followed in November of that year by *Paysage sentimental* [CD2-5] and, in January 1884, by the *Romance "Voici que le printemps"—Musique pour éventail* [CD2-6]. The cycle was completed in February 1884 with *La Romance d'Ariel* [CD2-7] and *Regret* [CD2-8]. Here Debussy follows his usual path in composing for the soprano voice of Madame Vasnier, setting down a number of melismas and even a high D-flat, but he does vary and solidify his writing for the piano, which subtly follows the slightest inflections of Bourget's poetic texts. He seems to appreciate Bourget's natural musicality, especially apparent in those poems from *Les Aveux* that the composer labeled *Romances*. Of this group of songs, which marks an important step forward in his compositional development, Debussy sought publication for only one, *Paysage sentimental* [CD3-4], which appeared in the *Revue illustrée* of 15 April 1891. As usual, before publishing the song, he reworked the score, in this case by shortening the coda. He dedicated it not to Madame Vasnier, but to the actress and singer Jeanne Andrée. The *Romance "Voici que le printemps"* was also published, in 1903, in a revised version, but we do not know if Debussy actually approved the publication.

Be this as it may, Debussy certainly did not abandon the poetry of Bourget. During his years at the Villa Médicis in Rome, he wrote to Henri Vasnier (in 1885) that he had completed a new setting of a poem by Bourget. This must have been either the *Romance "L'Âme évaporée"* [CD3-7] or *Les Cloches* [CD3-8], both of which Debussy would later publish with Durand in December 1891. In the first song the composer demonstrates especial sensitivity to the poetry, in particular to the different colors of the two stanzas, for the second of which he writes an accompaniment that is more fluid and that shifts suddenly from D Major to the luminous world of E. *Beau soir*, the last of Debussy's Bourget settings, marks a supreme highpoint, where time seems suspended, where the roots of the richly arpeggiated chords follow the flow of the poetic text, and where the accompaniment enlaces the voice with particular expressivity in the second quatrain, at "Un conseil de goûter d'être au monde…"

STÉPHANE MALLARMÉ (1884)

During the period in which he was working on Paul Bourget, Debussy decided, on 8 February 1884, to set *Apparition*, a poem by Mallarmé, at a time when the public would have known only a very few of Mallarmé's works. In fact this poem, which actually dates from the eighteen-sixties, was first published in November 1883 in the weekly magazine *Lutèce* (No. 95); it was part of a series of poems that stretched from August 1883 to January 1884, which Paul Verlaine later brought out as an anthology, in 1884, under the title of *Poètes maudits*. Debussy was of course interested in Verlaine, as we have seen, and he would have been interested not only in the poetry of Mallarmé but also in that of the two other contributors to Verlaine's collection, Tristan Corbière and Arthur Rimbaud, notably the latter's *Le Bateau ivre*, which first appeared here. Much taken by *Apparition*, Debussy would also appreciate Mallarmé's sonnet *Placet*, which he would set some thirty years later, in 1913, as we shall see, as well as *Le Tombeau d'Edgar Poe*, about the American writer who would long fascinate the French composer. *Apparition*, again dedicated to Madame Vasnier, is marked by intense lyricism and by a rich and sonorous accompaniment that presages certain orchestral passages in *Pelléas et Mélisande*.

FROM THE *ARIETTES* (1885-1888) TO THE *ARIETTES OUBLIÉES* (1903)

The six *Ariettes* occupy a special place in Debussy's vocal repertory, for with the exception of *Nuit d'étoiles*, they constitute the first song cycle that the composer would offer to the public. Published in 1888 by the Veuve Girod, "a publisher at once generous and philanthropic," the six songs of the cycle were made available both separately and as a group. The poems were selected from Verlaine's collection entitled *Romances sans paroles*, published in a second edition, by Vanier, in 1887. In fact this edition was for all intents and purposes a first edition, because Verlaine's work, first published in the town of Sens in 1874, had not been widely distributed because of the poet's incarceration (1873-1875) as a result of his having shot and wounded his disaffected lover Arthur Rimbaud. The publication of Debussy's *Ariettes* was thus probably a result of his having come to know the poems in the Vanier edition of 1887. From the first section of this edition, entitled "Ariettes oubliées," Debussy selected No. I, *C'est l'extase* [CD2-14], No. III, *Il pleure dans mon cœur* [CD2-15], and No. IX, *L'Ombre des arbres* [CD2-15]. From the second section, called "Paysages belges," he selected *Chevaux de bois*, a seven-stanza poem that Verlaine would later revise into nine stanzas when he published it in *Sagesse* in 1881 before removing it from subsequent editions of the *Romances sans paroles*. (Debussy would twice modify Verlaine's *Chevaux de bois*, first in January 1885, when he substituted the second stanza of the poem as it is found in the *Romances* for the second stanza as it is found in *Sagesse* [CD2-12]. Then, at the time of his 1888 publication, he returned to Verlaine's second version and replaced the last four stanzas of the *Romances* version with the fourth, seventh, eighth, and ninth stanzas of the *Sagesse* version [CD2-16].) Finally, from the fourth section of the Vanier edition, entitled "Aquarelles," Debussy selected the two last poems, *Green* and *Spleen*.

It was in January 1885, only a few weeks before his departure for the Villa Médicis, that Debussy set *L'Ombre des arbres* and *Chevaux de bois*. In January 1886, when living in Rome, he set *Green*. *C'est l'extase* and *Il pleure dans mon cœur* date from March 1887, the month in which he returned definitively to Paris. Although none of the autograph manuscripts carries a dedication to Madame Vasnier, the vocal tessitura Debussy employs is obviously adjusted to that of his lover, whom he was compelled to leave behind at the end of 1885, even if the melismas she so much prized are here not in evidence. This cycle may be seen as a kind of summation of the work he had earlier accomplished with the poetry of Bourget and Mallarmé. The sense of the poetic text governs the rhythmic units, the harmonies, and the dynamics, creating for each song a small stage upon which to display the unique beauty of a close fusion of music and poetry. The breathless and syncopated chords joined to the expressive rocking of *C'est l'extase* lead on to the extraordinary fluidity of *Il pleure dans mon cœur*, which lets up only at the heartbreaking line that speaks of "grief without cause." And after the tragic *L'Ombre des arbres*, which concludes with "hopes that are drowned," there comes the playful carrousel of *Chevaux de bois* that stops turning only with the fall of night. Then the gentle strains of *Green* give way to the cruelty and despair of *Spleen*.

In 1903 Debussy would publish with Fromont a second edition of the cycle, adding to the title of *Ariettes* the adjective *oubliées*, "forgotten," which conforms to Verlaine's title for the first section of his *Romances sans paroles*. He dedicated the second edition to Mary Garden, who in 1902 created the role of *Mélisande* at the Opéra-Comique, and who in 1904 would record with the composer three of the *mélodies* of the cycle—the only acoustical recording we have of Debussy at the piano. As always at the time of a reedition, Debussy made a number of changes both to the piano part and to the vocal part, whose range he reduced [CD4-2 to 8].

CINQ POÈMES DE CH. BAUDELAIRE (1887-1889)

Just as he was completing work on the *Ariettes*, Debussy turned his attention to Charles Baudelaire, one of his favorite writers. On 16 February 1889, he filled out a questionnaire, in English, that was then circulating round the ranks of Parisian artists (Proust would fill one out at about the same time). To the question of his "favorite poets" Debussy replied in the singular: Baudelaire. The five *mélodies* he selected from the section of *Les Fleurs du mal* called "Spleen et idéal" were set in the following order: *La Mort des amants* [CD2-22] in December 1887; *Le Balcon* [CD2-18] in January 1888; *Harmonie du soir* [CD2-19] in January 1889, *Le Jet d'eau* [CD2-21] in March 1889; and *Recueillement* [CD2-21] after March 1889. Curiously enough, for *Le Jet d'eau*, Debussy used for the text a version published in *La Petite Revue* in July 1865, where the stanza that serves as the refrain reads as follows: "La gerbe d'eau qui berce / Ses mille fleurs / Que la lune traverse / De ses lueurs / Tombe comme une averse / De larges pleurs." In the 1868 edition of *Les Fleurs du mal* (often reprinted), the stanza reads: "La gerbe épanouie / En mille fleurs / Où Phoebé réjouie / Met ses couleurs, / Tombe comme une pluie / De larges pleurs." It is also to be noted that Debussy changed Baudelaire's earlier word "lueurs" ("rays") to "pâleurs" ("wanness"). Published in a print-run of one hundred fifty copies, of which fifty were on Holland paper, the *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* were brought out with no indication of the name of the publisher and no indication of the place of publication; whatever copies were not given away were deposited in the offices of the Librairie de l'Art indépendant. The general appearance of this volume is reminiscent of the symbolist publications brought out by this strange organization, where Debussy was a frequent visitor in the eighteen-nineties: it is of a large format (37 x 28.5 cm.) with a cover page in simulated parchment, the wording printed with very wide margins in blue, gold, and brown, the engraving generously spaced, and blank pages inserted in such a way as to allow each song to begin on a new page—a deluxe edition, that is to say, designed for the "happy few" and in harmony with the refined taste that Debussy would display throughout his career.

These *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* are dedicated to Étienne Dupin (1864-1899), about whom we have been able to discover very little: some of Debussy's biographers say that he was a wealthy financier and amateur who, with a law degree, worked at the Banque Dansaert-Loewenstein. In fact it would appear that he neither possessed neither a personal fortune nor gave generously to the arts. Robert Godet, who was one of Debussy's closest friends at the time, nonetheless described Loewenstein as "a worldly young man who enjoyed considerable wealth and who was charming and elegant, cultivated, somewhat mysterious, and an assiduous reader of [the medieval source book] *The Golden Legend*." The fact that Debussy dedicated this handsome score to him proves that Loewenstein was particularly close to the composer: as a musical enthusiast, he twice went with Debussy and others on pilgrimages to the Bayreuth Festival where, in August 1888 they heard *Die Meistersinger* and *Parsifal* under the direction of Hans Richter and Felix Mottl, and where in August 1889 they heard *Tristan und Isolde*, again under the direction of Mottl.

Debussy's Wagnerian experience was highly influential on the young composer's musical language at the time of the composition and completion of the five Baudelaire songs. The piano writing is quasi-orchestral, the voice is treated in almost instrumental fashion, and leitmotifs of a kind are employed along with a good deal of chromaticism. Debussy even goes so far, in *Harmonies du soir*, as to impose upon the music the form of the pantoum, which consists in repeating the second and fourth lines of each stanza as the first and third of the following stanza. And in *Recueillement*, Debussy employs the kind of recitative style that he will later so felicitously use in *Pelléas et Mélisande*. After completing this cycle, however, Debussy will begin to do ardent battle against the magic exercised by this "ghost of old Klingsor, otherwise known as Richard Wagner," as he wrote in October 1893 to his friend Ernest Chausson. Regardless of the Wagnerian influence, these songs would enchant Stéphane Mallarmé, and he, because of them, would seek to make the acquaintance of the talented young composer in order to propose to him that he add what he called "un rien de musique," "just a bit of music," to a poem of his about the sensual experiences of a creature half-human, half-goat. This little "rien" would of course become the refined and spectacular score known as the *Prelude to The Afternoon of a Faun*.

DES FÊTES GALANTES I TO *TROIS MÉLODIES DE PAUL VERLAINE* (1891)

In 1891, after spending time with Baudelaire (the *Cinq Poèmes* were published in February 1890), Debussy returned to Verlaine. He would both revisit three of the poems from *Fêtes galantes* that he had set earlier—*En sourdine* [CD3-9], *Fantoches* [CD3-10], and *Clair de lune* [CD3-11] and he would select three more poems from the third part of Verlaine's 1881 collection, *Sagesse*, namely Nos. XV) *La mer est plus belle que les cathédrales* [CD3-12]; IX) *Le son du cor s'afflige vers les bois* [CD3-13]; and XIII) *L'échelonnement des haies* [CD3-14]. We have already noted that, for *Chevaux de bois*, Debussy took several stanzas from Verlaine's 1881 publication. His revisions of *Fêtes galantes* were of two kinds: making modifications especially in the piano part but also in the vocal part of *Fantoches*, as he had early done for other *mélodies;* and totally rewriting the music of *En sourdine* and *Clair de lune* such that the versions of 1891 have absolutely nothing at in common with the versions of 1882, other than the presence of the same texts. Compared to the Baudelaire songs, with their near-orchestral piano writing, the keyboard part here is much more transparent. The leitmotif technique is also abandoned, although in *En sourdine* there is a recurring motif that one discovers, at the end, is the song of the nightingale, "the voice of our despair." Finally, in *Clair de lune*, Debussy employs longer notes suspended over continuous sixteenth-notes to create a unique landscape of sound. What is more, he now delicately incorporates into the musical texture Verlaine's *enjambement* between the last line of the second stanza and the first line of the third ("Et leur chanson se mêle au clair de lune, // Au calme clair de lune") by means of a half-step progression on the word "lune." For reasons of which we are unaware, Debussy did not publish the three new versions of these *mélodies* in 1891; they were first brought out in 1903 by Fromont, with the first song dedicated to Madame Robert Godet, the wife of the journalist, musicographer, and composer who was one of Debussy's good friends, and the second and third songs dedicated to Louise Desjardins and Marie Fontaine, amateur singers and the wives, respectively, of the brothers Lucien and Arthur Fontaine, also close friends of the composer.

The vocal and instrumental writing of the three new songs, now known as *Trois Mélodies de Paul Verlaine*, writing seems conspicuously to foreshadow the environment of the operatic drama that Debussy would begin to work on in the summer of 1893. The flow of *La mer est plus belle* does not prevent the composer from weaving a dense harmonic tapestry in what is the first sea-song of Debussy's career. *Le son du cor* reveals the quasi-parlando style that Debussy would perfect in *Pelléas et Mélisande*. And *L'échelonnement des haies* presages much of Debussy's piano writing of the first decade of the new century. As Debussy's intimate friend Pierre Louÿs would cleverly put it, these songs are "Verlaine-like to the very ends of their eighth-notes." The vocal writing is profoundly transformed by a newly restricted tessitura and a sensitive representation of the text. Although the publisher Hamelle obtained the rights to this publication on 20 August 1891, he did not bring it out until 1901, we do not know why. Perhaps he felt that by comparison with the contemporary *mélodies* by Fauré (Hamelle was the senior composer's principal publisher), those by Debussy were too difficult. The first of the three is dedicated to Ernest Chausson, who would sponsor Debussy's entry into the Société nationale in the eighteen-nineties; the second and third are dedicated to Debussy's friend Robert Godet.

VARIOUS *MÉLODIES* (1890-1892): *FLEUR DES BLÉS, LA BELLE AU BOIS DORMANT, LES ANGÉLUS*

The history of *Fleur des blés* [CD3-5] is clouded, the author, André Girod, little-known indeed. The *mélodie* by Debussy was brought out by the "Veuve E. Girod," who also published songs on texts by André Girod with music by Henri Woollett and Alexandre Georges, and it is reasonable to suppose that the poet and the publisher were related. Because of its dedication to Madame Émile Deguingand, a student in Madame Moreau-Sainti's vocal classes where, as we have seen, Debussy worked as accompanist from 1880 to 1884, the biographers have dated this song to the early eighteen-eighties. In fact the work might well be from a later period: the piano writing is quite similar to that of the *Suite bergamasque*, from 1890. And in fact the manuscript of the second song, *La Belle au bois dormant* [CD3-2] carries the date of July 1890. This poem is the work of the multi-talented artist Vincent Hyspa, who was at once a cabaret singer, actor, humorist, writer, and composer; Debussy came to know him during his time at the famous *Chat Noir* cabaret in Montmartre. For the text, which caricatures medieval poems, Debussy provides continuous music that is interrupted only by a piano ritornello on the children's tune "Nous n'irons plus au bois," with a reply in the left hand on "La Belle que voilà," another children's tune that the composer would use again in one of the *Images* of 1894 and yet again in *Jardins sous la pluie*, the third of the *Estampes*. *Les Angélus* [CD3-15], published by Hamelle in 1893, derives from a book of poetry composed by the Belgian writer Grégoire Le Roy, *Mon cœur pleure d'autrefois*, published by Vanier in 1889. Debussy made his setting in February 1892, just a few months before starting work on the *Proses lyriques*. The piano accompaniment, with its continuously repeated motive of four rising eighth-notes, immediately evokes the sonority of "Christian church bells for matins" that always fascinated the composer.

PROSES LYRIQUES (1892-1893)

With the *Proses lyriques,* Debussy launched himself into an adventure that was for him entirely new—namely, setting to music texts of his own poetic composition. Many years later, in March 1911, in response to a question posed by Fernand Divoire—"What should one place beneath music? Poetic verses that are beautiful, or poor, or free? Or perhaps prose?"—Debussy responded with points that he felt strongly about, and that reflect his past experience with the *Proses lyriques:* "Of truly beautiful verses, there are, let us be honest, not all that many! Who writes them today? But when you find them, it's best not to touch them. Henri de Régnier, who writes rich, classic poetry, cannot be set to music. Truly beautiful verses have their own inner rhythm that is, for us, rather problematical. [...] We are better served by rhythmic *prose*, which allows us to move about more freely in various directions." Debussy thus made a deliberate choice to use free verses and thus to liberate himself from the metric constraints—the octosyllabic lines, the alexandrins, the studied, unequal lines—used by Banville and Verlaine and Baudelaire. By affirming the superiority of rhythmic prose over classical versification, Debussy revealed himself, in 1911, to be ever faithful to the symbolist aesthetics of his youth, one of whose tenets was emancipation from the tyranny of metrical poetry. It is furthermore not surprising that Debussy's first two poems in the *Proses lyriques* appeared in a periodical entitled *Entretiens politiques et littéraires*. Established in 1890, this magazine opened its first issue with an article on the importance of free verse from the pen of the Franco-American writer Francis Vielè-Griffin, one of the journal's two founding editors, the other being Henri de Régnier. According to Louis Laloy, it was Régnier who reviewed Debussy's first efforts at poetry, which, as the title *Proses lyriques* that he chose for the four-song publication would indicate, demonstrate the composer's preoccupation with the kind of poetry best suited to musical setting. He clearly wished in no way to be a slave to versification of any sort; he wished rather to find a kind of rhythmic prose that was attuned to his inner lyrical impulses. Each of the *Proses lyriques—De rêve* [CD3-16], *De gréve* [CD3-17], *De fleurs* [CD3-18], and *De soir* [CD3-19]—is dedicated to one of the composer's close friends.

The first, *De soir*, was offered to Vital Hocquet, whose real name was Narcisse Lebeau and whose real occupation, surprisingly enough, was plumber. (Debussy had met Hocquet at *Le Chat Noir* in the eighteen-nineties and was a witness at his marriage in 1892.) The second, *De grève*, is dedicated to the composer Raymond Bonheur, whom Debussy also honored with the dedication of the *Prélude à l'Après-midi d'un faune*. The third, *De fleurs*, is dedicated to Jeanne Chausson, the wife of the well-known composer. And the fourth, *De soir*, is dedicated to the painter Henry Lerolle, Chausson's brother-in-law, who was a very special friend: "I've just finished the last of the *Proses lyriques*," Debussy wrote to Chausson in early September 1893, "which is dedicated to H. Lerolle, first in order to please myself, and second in order not to go outside of a close circle of friendship." These four *mélodies*, the first two of which date from the end of 1892 or the beginning of 1893, are all ample in length and vocal tessitura; their piano parts are as orchestral in nature as those of the *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*. The first, *De rêve*, turns on strong contrasts such as that between the gentility of the first line, about the feminine sweetness of the night, and another about the knights who have died on the road to the Holy Grail, while the second, *De grève*, is a more regular and rippling sea-song of the sort Debussy earlier imagined in *La mer est plus belle que les cathédrales*. The poetry of the third, *De fleurs*, is evocative of that of *Serre d'ennui*, one Maurice Maeterlinck's *Serres chaudes* that Ernest Chausson was in the process of setting at the same time, in July 1893. But Debussy's melody is of an almost suffocatingly intense harmonic density as it echoes "hothouse of grief" of the text. And the fourth, *De soir*, revisits the poetic style of Jules Laforgue, much appreciated by Debussy, as it turns around upon itself at the image of those "obstinate rounds" and "trains that go fast." The *Prose lyriques* were published by Fromont in May 1895 with an Art-Nouveau cover that suggests an entrelac of green branches echoing *De fleurs* with its "lassitude in desolate green." The cycle as a whole is one of unexpected musical variety. If it is less well-known than others, it is probably because of Debussy's poetry, which can be puzzling, and even disconcerting.

THE *CHANSONS DE BILITIS* (1897-1898)

Once he had completed a first version of *Pelléas et Mélisande*, in August 1895, Debussy determined to return to the intimate world of the *mélodie*, and, for various reasons, to the *Chansons de Bilitis*. First of all, in late 1893, he had become close to a new friend, the young writer Pierre Louÿs, who would soon become famous for his novels such as *Aphrodite* (1896) and *La Femme et le pantin* (1898) as well as for his erotic writings. Louÿs and Debussy were extremely dedicated to one another for a period of three years (1893-1896), and supported each other both materially and psychologically. After 1897, while continuing to correspond, they gradually went their own separate ways. Louÿs was fanatical about music, about Berlioz, and about Wagner; the enthusiasms he shared with Debussy could be as passionate as their disagreements could be strong. Contrary to what has often been stated, Louÿs was not Debussy's mentor in literature, although his circle of acquaintances, his erudition, and his artistic taste could only sharpen the intellectual curiosity of his musician friend, for whom Louÿs sincerely hoped to become the preferred librettist. Nevertheless, their attempts at collaboration, on a *Cendrelune* and a *Daphnis et Khloé,* came to nil. And despite the fact that they both frequented symbolist circles, they did not have the same artistic conceptions or needs. Still, Debussy much liked the *Chansons de Bilitis*, which Louÿs published, with the Librairie de l'Art indépendant, at the end of 1894. That book, to Louÿs's great delight, was a mystification, a bamboozlement, for the author boldly claimed on the title page that the poems were actually translations from an ancient tongue: "Songs of Bilitis translated from the Greek, for the first time, by P.L." As a highly knowledgeable Hellenist, Louÿs could in fact have made such a translation, and he had proven as much when he brought out, with the same publisher, a translation of the *Scènes de la vie des courtisanes* of Lucien of Samosata and of the poetry of Meleager of Gadara.

In order to give greater weight to his subterfuge, Louÿs prefaced the poems with an account of the life of "Bilitis" in which he explains what was known about the poetess and even mentions the discovery by "G. Heim" of her tomb, unearthed along a road not far from the ancient city of Amathus: "The tomb, spacious and low, paved with limestone slabs, had four walls covered with plaques of black amphibolite on which were engraved in primitive capital letters all of the songs that one will read here except for the three epitaphs that decorate the sarcophagus." If the subterfuge didn't fool Louÿs's friends, others were largely taken in, especially the academics, who even claimed to know of professor Heim's publication.

Debussy allowed himself to be enchanted by Bilitis' poetic prose, and also by the woman to whom he would dedicate the cycle of songs, in particular *La Chevelure* [CD3-21], for as we have seen, Debussy's desire to compose *mélodies* was often linked to his desire to please a woman. Since 1893 he had been sharing his life with Gabrielle Dupont, a dressmaker who hailed from modest circumstances, but he was now much taken by Alice Peter, who, having first married Maurice Meyer Van Ysen, in 1882, was now divorced and remarried to Michel Peter, the brother of one of Debussy's good friends. Alice's second marriage was even shorter than the first, because, although not officially divorced until 1910, she was separated from her husband as early as 1896-1897. That separation was playing out just as she and Debussy came to know one another.

On 23 June 1897, the composer completed the first *mélodie* of the cycle, *La Flûte de Pan* [CD3-20], whose third paragraph is especially suggestive: "We have nothing to say to each other, so close have we become; but our songs wish to inter-respond, and one by one our mouths unite on the flute." One can only admire the extraordinary refinement of Debussy's musical language as he subtly evokes Pan's flute, from the opening measure, by means of a simple rising and falling scale "without strict rhythm" in the right hand of the piano, or as he so finely echoes the croaking of frogs, near the end, by means of a superimposition of triplets in the upper register of the piano upon a vacillating figure of diminished fifths and augmented fourths.

Debussy had begun to compose this setting in early May 1897 and had it in mind to send the finished work to the journal of the wood engravers, *L'Image*. At the end of May, Pierre Louÿs sent to him a new poem, *La Chevelure*, that did not figure in the edition of 1895. This is a poem that is highly and openly erotic. By the beginning of September the music for the new verses was completed; it appeared in October in No. 11 of *L'Image* under the title of *Chanson de Bilitis*, with Art-Nouveau ornaments sketched by Van Dongen (not to be confused with the soon-to-be-celebrated Dutch artist Kees van Dongen), whose leaf drawing recalls the necklace of dark hair of which the poem so sensually gives us an image. From *Bruges-la-morte* of Georges Rodenbach to the first scene of Act III of *Pelléas et Mélisande* ("Mes longs cheveux"), *La Chevelure*, that is, *hair*, is one of the strong emblems of the symbolist movement. In March 1898, Debussy completed the third and last element of the collection, *Le Tombeau des Naïades* [CD3-22], a *mélodie* imprinted with great disillusionment and profound sadness, no doubt a reflection of the darkness of the composer's existence at a difficult time.

Among all the *mélodies* that Debussy composed, the *Chansons de Bilitis* arguably represent his subtlest evocation of an intimate atmosphere. The piano accompaniments are translucent and as such far from the tumescence of the Baudelaire songs and the *Proses lyriques*, and the vocal lines, too, are more restrained. To the conductor Édouard Colonne, who hoped that the composer would orchestrate them, Debussy replied that the "*Chansons de Bilitis* tell a very delicate story! I do not feel very confident about making changes to the frame... A simple sketch in a simple little wooden frame can be a very beautiful thing; putting it in a glittery frame of gold can be contradictory, and ridiculous. This is what I fear for the *Chansons de Bilitis*. They are more or less successful in the simple wooden frame provided by the piano. I have no idea at all of what they would become if they were drowned in the golden sonorities of the orchestra!"

BERCEUSE (1899) AND *DANS LE JARDIN* (1903)

In April 1899, at the request of his friend the dramatist René Peter, with whom Debussy had unsuccessfully tried to write several works for the theater, the composer set down a *Berceuse… sur une vielle chanson poitevine* [CD3-25] for a play entitled *La Tragédie de la mort*, published in the *Mercure de France* in that year. Conceived for unaccompanied voice, the song was to be sung at both the beginning and in the middle of the play, in a dialogue between the Mother and the Night. In fact the play was never put on the stage.

Dans le jardin [CD4-1], we learn from the title page of the manuscript, was composed in May 1903. Why Debussy turned to this poem extracted from *Les Frissons*, a collection authored by Paul Gravollet, an actor at the Comédie française, is unknown. Debussy's *mélodie* was published by Hamelle in the same year, as was another song on a text by Gravollet composed by Debussy's friend Charles Levadé. It is possible, although we cannot be sure, that Levadé persuaded Debussy to set the poem by Gravollet. Many years later Hamelle put together a collection with the title of *Les Frissons*, twenty-two *mélodies* by a number of different composers including André Caplet, Paul Vidal, Maurice Ravel, Vincent d'Indy, and Xavier Leroux.

NUITS BLANCHES (1898-1899)

Until the year 2000, only a fragment copied on a single page of an album and dated July 1900 attested to the existence of a work by Debussy called *Nuits blanches*. One wondered whether he had actually worked on such a composition or whether, as he did so many others, he had merely envisaged, then abandoned the idea. The recent discovery of the manuscripts demonstrates the genuine reality of the undertaking, which on completion would have become a five-song cycle, one that would have constituted a second group of *Proses lyriques*. Indeed, the reason he intended to call the new cycle *Proses lyriques II* is that Debussy had determined once again to write his own texts, which would have appeared under the subtitle of *Nuits blanches*. However, unlike the first *Proses lyriques*, which concern love and innocence and distress in a style similar to that of Jules Laforgue, the second *Proses lyriques* were of a more intimate and personal character, in which we read of the unfulfilled desire to be loved, of the suffering caused by waiting, and of the deceitfulness that is always married to adultery. The second *mélodie* in particular, "Lorsqu'elle est entrée" [CD3-24], is not without echoes of the character of Golaud, in the opera, who is horribly suspicious of Mélisande.

Since 1897 Debussy had been living a particularly difficult life, as we have already suggested. His protector and publisher, Georges Hartmann, had failed to mount the new opera, *Pelléas et Mélisande*, and the three *Nocturnes*, on which he had been working since December 1897, were giving him even "more difficulty than had the five acts of *Pelléas*"! He would only completed the *Nocturnes* in December 1899. Above and beyond the monetary difficulties that weighed heavily upon the conduct of his daily life, his liaison with Gabrielle Dupont was becoming less satisfying than it had been earlier, to the point that at the end of 1898 he and Gaby determined to part company. One is thus not surprised by the confession Debussy made to Pierre Louÿs in the letter he sent to the writer on 21 April 1898: "Nothing is changed under the dark sky that is the background of my life; I hardly know where I am heading, unless it's toward suicide, a stupid ending to a life that perhaps deserved something better, an act that will occur if I am too exhausted to fight against things that are impossible and ridiculous and even vile." It was in this climate of moral and material suffering, then, that Debussy composed the two extant songs of *Nuits blanches*. On 14 July 1898, he wrote a long, confused, and discouraged letter to Georges Hartmann, not once mentioning the first *Nuit blanche*, "Lorsqu'elle est entrée" [CD3-23], even though he had completed it on that very day: "I hardly need to tell you how much pleasure your letter gave me and how grateful I am for the affectionate patience you demonstrate in the face of my dilemma. Alas, nothing much has changed; 'something is rotten in the state of Denmark,' as that elegant neurasthenic Hamlet puts it. With all the rest, my life is burdened with sentimental problems, which means that it is the most miserable and complicated thing that I know of."

The reasons that Debussy set aside these two songs are by no means clear. In 1899, he was again at work on them because at one point he asked Hartmann to reserve some time for him on the first of May of that year so that he could play for the publisher a new "*Nuit blanche*." Indeed, this phrase suggests the existence of a third *mélodie* for the cycle, which we have never found. Be this as it may, the high quality of the first two songs is beyond dispute. They provide the missing links in a chain that stretches from the *Chansons de Bilitis* of 1897-1898 to the *Trois Chansons de France* of 1904. Perhaps it was the anguished and tortured character of the music that led Debussy to renounce their publication.

TROIS CHANSONS DE FRANCE AND *FÊTES GALANTES II* (1904)

Six years went by between *Nuits blanches* of 1898 and Debussy's next song cycle, to which he gave the title of *Trois Chansons de France*. Those intervening years saw two explosive events in the life of the composer. The first was his marriage in October 1899 to the milliner Lilly Texier. The second was his newfound celebrity, in April 1902, which resulted from the successful premier of *Pelléas et Mélisande*—a premier that led to the opera's continued performance at the Opéra-Comique, on more than one hundred occasions, up to the time of Debussy's death. If we except *Dans le jardin*, which we have spoken about, and the revision of the *Ariettes* of 1888, which Fromont brought out in 1903, we might think that Debussy had determined to abandon the genre of the *mélodie*, perhaps disappointed by his experience working on texts of his own composition. And yet in 1904 he would compose two new cycles, *Trois Chansons de France* and *Fêtes galantes II*. This burst of enthusiasm was (of course) associated with an exciting new amatory encounter—with Emma Bardac, a worldly woman from a wealthy Jewish family in Bordeaux, a talented amateur singer, and the wife of the banker Sigismond Bardac. But it was before any outward declaration of love, in May 1904, that Debussy offered in formally respectful terms ("to Madame S. Bardac") his gathering of *Trois Chansons de France*. On this occasion Debussy departed from his habit of setting contemporary poets and sought his sources in the fifteenth-century poets Charles d'Orléans and François Villon and in the seventeenth-century poet Tristan l'Hermite. Of Charles d'Orléans Debussy had long appreciated the sweet, melancholic verses: in April 1898, for the amateur chorale conducted by his friend Lucien Fontaine, he had composed *Trois Chansons de Charles d'Orléans* set for a mixed-voice unaccompanied choir. Now he would renew his interest in the poet with two works for voice and piano. *Rondel* [CD4-2], the first of the *Trois Chansons de Charles d'Orléans*, is characterized by an extremely wide vocal ambitus and a piano accompaniment marked by notable contrast between passages of descending eighth-notes and passages of determined chordal writing. A second *Rondel* [CD4-4], the third of the *Trois Chansons*, is constructed upon a rhythmic and melodic ostinato in the piano. The middle song of the *Trois Chansons*, from the collection by Tristan l'Hermite that carries the evocative title of *Le Promenoir des deux amants* ("the covered walkway of the two lovers"), is entitled *La Grotte*, which clearly recalls the celebrated scene

at the end of Act II of Debussy's opera, when Pelléas and Mélisande go off to the grotto in search of the ring that Mélisande pretends to have lost there. Here, in the *mélodie*, the vocal line is made into a resonant landscape that turns around the almost obsessional rhyme-scheme of the poem, which has thirteen lines but only two rhyming sonorities (abba abab abbaa).The second collection of *Fêtes galantes* marks a new stage in Debussy's relationship with Emma Bardac, as we learn from the dedication he set down on the first edition: "To thank the month of June 1904, A.l.p.m."—that is, "à la petite mienne," as Debussy called his new companion; "to my little darling." The return to Verlaine is not at all coincidental, for Emma was a great admirer of that poet's work. Indeed, she had earlier inspired Gabriel Fauré (her lover in the early eighteen-nineties) to set the poetry of Verlaine in what became one of Fauré's most beautiful cycles, *La Bonne Chanson* (1894). In returning to *Fêtes galantes*, Debussy was also returning, consciously or not, to earlier loves and in particular to his youthful passion for Madame Vasnier. As we have seen, in December 1885 Debussy had thought of setting the last poem of the collection, *Colloque sentimental*. Now, for Emma Bardac, he would make two quite different settings of the poem [CD4-11 and 14], the latter being the only one published during the composer's lifetime. Both settings do have in common the citation of the theme of the nightingale, from *En sourdine* in *Fêtes galantes I*, at the moment one of the protagonists evokes previous passions ("Te souvient-il de notre extase ancienne?"). Even if both Debussy and Emma Bardac were attracted to this poem, the choice of it remains nonetheless peculiar, because the text evokes with a certain cruelty the disillusionment and disintegration of amorous emotions. This may explain why Debussy hesitated to include it in the cycle, which he had planned to begin with *Le Faune* [CD4-13], with its astonishing right-hand rhythmic ostinato, and to continue with *Crépuscule du soir*, on the poem by Baudelaire. But in the end Debussy determined to continue to rely on Verlaine by opening the cycle with *Les Ingénus* [CD4-12], which evokes a certain naive flirtatiousness, and to follow that song with *Le Faune*. The cycle comes to an end, slowly and sadly (the tempo marking is "triste et lent"), with the "melancholic and distant" colors of *Colloque sentimental*.

LE PROMENOIR DES DEUX AMANTS ET TROIS BALLADES BY FRANÇOIS VILLON (1910)

After five years during which he concentrated on instrumental music, Debussy returned to the *mélodie* with renewed fecundity in 1910. In that year he was able to deliver to his publisher, Jacques Durand, two collections of songs: *Le Promenoir des deux amants* and the *Ballades de François Villon*. Renewing his experience of 1904, he reworked Tristan l'Hermite's poem and opened the first cycle with *La Grotte*, from the *Trois Chansons de France*, but without keeping the earlier title. He had no doubt purchased the new edition of the works of Tristan l'Hermite edited by Adolphe van Bever, which was brought out by the *Mercure de France* in 1909. From the long poem *Le Promenoir des deux amants*, composed of twenty-eight octosyllabic quatrains, Debussy retained stanzas 1, 2, and 4 for his first *mélodie* [CD4-15], formerly called *La Grotte;* he retained stanzas 15, 16, and 17 for the second [CD4-16], and stanzas 22, 23, and 24 for the third [CD4-17]. The cycle is a small masterpiece of refined prosody in music. Debussy dedicated it to Emma, now his wife and still his "petite mienne," and Durand published it in August 1910. It was first performed in June 1913 by the soprano Ninon Vallin, with Debussy at the piano. In a letter to the composer André Caplet, Debussy spoke of the soprano's interpretation in these terms: "I have no idea where she goes to find such profound understanding of the loops and wreathes described by the music through the words of the text… but it is absolutely beautiful, and totally unpretentious." Describing the arabesques of Ninon Vallin, Debussy was at the same time describing his own profound understanding of the text, by Tristan l'Hermite, which he had gently committed to notes.

The *Ballades de François Villon* [CD4-18 to 20] date from the same period: Debussy completed them in May 1910. As an avid reader, the composer had no doubt procured the sparkling new edition of the *Œuvres de François Villon* edited by Paul Lacroix and published by Flammarion. As he admitted in an interview conducted in 1912, he had had considerable difficulty "in following and rendering the rhythms while remaining freshly inspired." The first *mélodie* provides an excellent illustration of the composer's point: here Debussy represents each one of the text's inflections while maintaining the organic unity of the short-long rhythms of the piano accompaniment. While certain antique sonorities (open intervals, chant-like tunes) characterize the second *mélodie*, the third comes to an end in musical fireworks marked "lively and cheerful." Departing from his customary procedure, Debussy made brilliant orchestrations of all three songs. Earlier he had orchestrated only *Le Jet d'eau* from the Baudelaire songs, and he had specifically rejected the idea of orchestrating two of his three *Proses lyriques*. But the writing and the contrasting characters of the *Ballades de Villon*, which combine grief and regret with lightness and cheer, especially in the third song, and the intensity of the vocal line, must have convinced him that making an orchestration was a logical step. The *Trois Ballades de François Villon* remain the incarnation of the perfection of Debussy's melodic prowess, which culminates in a sense in the murmuring refrain of the second song: "In this faith I wish to live and to die."

TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ (1913)

It was between June and early July 1913 that Debussy set down *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* [CD4-21 to 23]—a compositional decision that may seem surprising on several fronts. As we have seen, in the immediately preceding years Debussy had interested himself in the ancient poetry of Villon and Tristan l'Hermite. His renewed interest in the modern poetry that was so important to him earlier on could be due to the publication in 1913 of a complete edition of the *Poésies* of Stéphane Mallarmé by the Éditions de la *Nouvelle Revue Française*. If so, he was surely pleased to return to the author who had exercised a long-lasting influence upon a "très silencieux musicien," a "calm and silent musician," as he considered himself to be. As we have seen, Debussy set one poem by Mallarmé in 1884, *Apparition*, and he had of course composed an astonishing orchestral "gloss" upon Mallarmé's *L'Après-midi d'un faune*. It is all but certain that in 1913 Debussy would have found the abstract nature of Mallarmé's verses in harmony with his own newly abstract musical chemistry that found expression in his latest score, the ballet *Jeux*. By ironic coincidence, at the same time that Debussy was working on the Mallarmé poems, he learned that Maurice Ravel, too, had set some of the very same texts. As Debussy remarked to his publisher, "this is an auto-suggestive phenomenon that ought to be investigated by the Académie de médecine!" The matter became complicated when Mallarmé's heirs refused to grant permission to Debussy to make use of the deceased author's poetry. Only when Ravel intervened was the problem resolved, and conflict between the two composers avoided.

NOËL DES ENFANTS

The last *mélodie* composed by Debussy was the *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, a circumstantial work with a text by the composer that was completed in December 1915, in the midst of the war, only a few days before he was to undergo an operation designed to alleviate his own physical suffering. The immediate success reaped by the song led Debussy to make a new version for chorus and piano. Aware of its admittedly sentimental and pointedly emotional character, Debussy did not hesitate to parody his own words in a letter to his friend Paul Dukas: "Mommy is dead, Daddy is at war; we have no more little shoes; we like bread more than toys; and to conclude: 'Victory for the children of France!' The words are no more clever than that! But they go straight to the hearts of the citizenry."

English translation: Peter Bloom

DEBUSSY: STEADFAST UNION OF POETRY AND MUSIC

by François LE ROUX

Throughout his lifetime Debussy never really stopped composing *mélodies*. In his youth, in order to earn a living, and when he was a student at the Conservatoire, he worked as a vocal accompanist, in particular for the courses of Madame Victorine Moreau-Sainti, whose celebrity was such that she found a good number of students from the weal-healed classes of the "bonne société," which is not at all a pejorative expression, as cultivated women from the Parisian bourgeoisie were expected to pursue artistic activities, and only those few were in a position to pay for voice lessons of high quality.1 It was at the home of Madame Moreau-Sainti, in 1881, that Debussy met Madame Marie-Blanche Vasnier (1848-1923), his first muse, a woman with a light soprano voice more than ten years older than he for whom he wrote almost all of his songs up to the first version of the *Ariettes*, published in 1888, and to whom he would specifically dedicate some thirsty individual works. In view of their frequent *vocalises*, and their exceptionally high tessitura, which rises to D above the staff in *Les Elfes*, we may conclude that Madame Vasnier had a facile and flexible voice, and an excellent technique. It is in part thanks to her that Debussy gained access to those books of poetry that led to his discovery and intimate knowledge of the innate musicality of the French language—which he would extoll throughout his life. One might even say, with Mylène Dubiau-Feuillerac, who lectured in 2012 at the Cité de la Musique de Paris, that Debussy elaborated "a conception of vocal music in which the music attempted above all to transform itself into poetry."[2] This is the notion that drove Debussy's love of singing and his devotion to the vocal repertory, which for him was inseparable from a profound understanding of the French language itself.

It may be observed that all of the poems that the composer chose for Madame Vasnier to sing are in fact declarations of love—by a man, for a woman. Debussy thus arranged for this woman to sing of *his* love for *her*. One might wish to see this as a somewhat perverse way of declaring one's love, by means of "transfer" process, and it reminds us of what Mozart wrote at the head of his concert aria with piano obbligato, "Ch'io mi scordi di te," K. 505—"for Mademoiselle Storace *and for me*"—because Mozart reserved the performance of the piano part for himself. What we have here is a lovers' relationship exalted, first, by means of a composition, and then reenacted, by means of a performance—by the singer and her accompanist. In the end Madame Vasnier would never leave her husband in order to live with Debussy, and in Spleen, the last song of the *Ariettes*, we find a narrator who is distraught and distressed, a representative of the composer, who finally had to submit to a painful and difficult separation.

Debussy never again addressed his vocal music to one particular interpreter. As he would do in *Pelléas et Mélisande*, he sought above all to render the poetic text as closely and faithfully as possible, hoping that he would eventually find singer-interpreters capable of assisting him in that endeavor.

The choice of the five singers who appear on this recording was guided at by the desire at once to offer variety and appropriately to match the voices to the tessituras of the songs. Two high sopranos thus sing the works Debussy specifically set for that range; a tenor takes on the larger cycles (the Baudelaire songs and the *Proses lyriques*); and the low-lying mélodies are divided in accordance with the texts between a mezzo-soprano and a baritone.

These discs comprise the first complete recording to include all of Debussy's settings of the same text. Also included here are a number of songs that have only recently been discovered. What is proposed is a promenade that unfolds chronologically, from the very first youthful *mélodie* to be preserved to the very last song that he composed, on a text of his own, set down in the midst of the Great War by a composer exhausted and decimated by the rectal cancer that would lead to his death in 1918. In all, one-hundred-one titles spread over four CDs—forty-two more, that is, than the most recent "complete edition" of the songs issued on three CDs by EMI, in the nineteen-eighties.

The first known *mélodie* by Debussy is found on an unpublished manuscript from 1879, when the composer was only seventeen years old. It is dedicated to two of the boy's fellow students at the Conservatoire, Paul Vidal and Henri Passerieu, and is entitled *Madrid*, on a poem by Alfred de Musset.[3] The song, in the key of A Major, is essentially strophic and in the Spanish style, with a moderate tessitura that stretches from C-sharp at the bottom of the staff to E at the top. The seven stanzas are musically unvaried, which in performance renders prosody sometimes awkward.

Debussy's first published work, from 1882, is a *mélodie* dedicated to Madame Moreau-Sainti that he composed in 1880: *Nuit d'étoiles*, on a poem by Théodore de Banville (*La Dernière pensée de Weber*) that dates from 1845, consists of Banville's refrain, a sestet, and two of its quatrains in couplets.[4] Each of the three refrain-couplets that comprise the *mélodie* has a different and increasingly complex accompaniment. In an F-Major setting, the soprano voice is here gracefully deployed from F in the middle register to A in the upper register. The finished work seems to have met with some success at the time of its publication. We open the first CD of this complete recording with *Nuits d'étoiles*.

The poets whom Debussy set during his earlier years belong to different schools: some are Romantics (Heinrich Heine, translated by Léon Valade, in *Tragédie*; Alfred de Musset, for three songs including a duet, *Chanson espagnole*; and Théophile Gautier, also for three songs); some are Parnassians (Banville, already mentioned, for thirteen titles; Paul Bourget, for nine titles; Leconte de Lisle, for three titles;[5] Armand Renaud, for one work, *Flots, palmes, sables*; Verlaine, of course; and Mallarmé, for the surprising *Apparition*, which contains the seeds of many of Debussy's later stylistic traits); Symbolists (Maurice Bouchor, for two titles); and some who fall into no easily identifiable category (Charles Cros, for *L'Archet*), or who remain unknown (Marius Dillard, for *Rondel chinois*; André Girod, for *Fleur des blés*).

Working with all of these writers made perfectly good sense for a composer who was anxious to experiment and to learn. The accompaniments of the early songs exhibit the marks of the pianist-composer: pianists are usually delighted to play them. The texture is brilliant and clear and particularly enhances the works in the sharp keys that Debussy

almost always preferred: E Major, F-sharp Major, B Major, and D Major. Many of the early songs are strophic, in the manner of the *romances* in vogue at the time; indeed, six *mélodies* carry the word *romance* in either the title or the sub-title. Little by little Debussy freed himself from strophic forms and began to construct his musical discourse more on the basis of the inner structures of the poem. His early lyricism owes a good deal to the melodic phraseology of Massenet, with its rich and curvaceous arches and exaltations in the uppermost register of the female voice. The length of these early songs rarely exceeds three-and-a-half minutes.

There are some exceptions, however, that require comment. *Les Elfes*, on the long poem by Leconte de Lisle from which Debussy selected sixteen stanzas, belongs to the genre of the romantic ballad, a single, long narration, usually among several personages, as we find in the model of the form that is, of course Schubert's *Erlkönig*. *Les Elfes,* in the dramatic key of G Minor, is nearly seven minutes long. In the same vein, *L'Archet*, on a poem by Charles Cros (of whose thirteen stanzas Debussy would make use of only six), is something of a shortened *ballade* whose tone seems to mock the "girl(s) with the flaxen hair" so dear to Leconte de Lisle.[6]

After 1887, Debussy's compositional explorations began to move towards new horizons, as exemplified in the *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*, his first large-scale cycle, which in performance lasts over twenty minutes. Here the piano plays the role of the orchestra, and sometimes even overtakes the voice. The influence of Wagnerian harmony seems palpable, and the leitmotif makes an appearance as well. The vocal part, too, is more ample, and more "operatic,"[7] to such a point that these works are heard by some listeners as almost quasi-symphonic poems with voice. Oddly enough, at about the same time, Debussy composed another remarkable yet far less ambitious work based on a different kind of leitmotif, namely on the popular fifteenth-century tune *Nous n'irons plus au bois*. He uses this in *La Belle au bois dormant*, a setting of a poem tainted with cruel irony from the pen of the songwriter Vincent Hyspa, whose works Erik Satie would also set on several occasions. The subject of Hyspa's poem is Sleeping Beauty's ring, used by the composer in an irreverent wink at Wagner's *Ring of the Nibelung*.

Debussy was concomitantly pursuing his interest in the poems of Verlaine: the first cycle of *Fêtes galantes* would see the light of print in 1891-1892,[8] along with the *Trois Poèmes de Sagesse*. In these collections the piano writing is rather discrete, but it is not without adventurous sonorities, such as the song of the nightingale in *En sourdine*, the sound of the sea in *La mer est plus belle*, and the echoes of snow-covered delicacies of *Le son du cor s'afflige*. These *mélodies* are highly refined, and the prosody is very thoughtfully worked out in such a way that the resonance of the verses is harmonically prolonged by the piano or by the silences at the close. Debussy then undertook to compose for musical setting some poetic texts of his own, which became the grand cycle of *Proses lyriques*.[9] This work, of a duration of nearly twenty minutes, marks Debussy's *adieu* to Wagner (in the first song, *De Rêve,* the poet-composer speaks revealingly of knights who have died "on the road to the Holy Grail"). Even more ambitious than the *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* by dint of its treatment of the voice (the vocal tessitura is extended, the phrases are larger, the dynamic range runs from pianissimo to fortissimo) and by dint of a piano part that is self-sufficient, the *Proses lyriques* clearly announce the coming of *Pelléas,* and, like the opera, they are sometimes criticized for their texts, even if we ourselves find them fascinating in their quest for alliteration (*De Fleurs*), in their interest in fin-de-siècle morbidity (*De rêve, De fleurs*), in their open-air ambiance (*De grève*), or in their festive carnival allure (*De soir*). Debussy did sketch an orchestral version of these songs, but he never completed it.

One isolated *mélodie* appeared in 1892, *Les Angélus*, on a poem by the Belgian writer Grégoire Le Roy, a friend of Maeterlinck's who, like Debussy, was born in 1862. The work, of a restrained style quite different from that of the *Proses lyriques*, deserves to be heard more often.

After 1892 Debussy concentrated on the score of *Pelléas*. But as soon as the opera (in a first drought) was completed, and while waiting for the opportunity to have it performed, Debussy composed the cycle that many observers take to comprise the greatest of all his *mélodies*, the three *Chansons de Bilitis*. This work, completed in 1897-1898, resulted from the close friendship Debussy developed with the poet Pierre Louÿs, whose erotically charged personage, Bilitis, becomes, in three initiatory episodes and by means of a musical alchemy unique to Debussy, the very symbol of the veneration of a sensual love that is exempt from sin. Of a limited

tessitura, the voice of Bilitis, as it narrates and declaims, becomes almost prayerful; the enunciation of the prose text becomes a kind of Frenchified version of Monteverdi's *recitar cantando*. The lines are flexible, intimate, and tinted with mystery. This cycle would influence generations of song composers, who attempted to find in their own work something of Debussy's literally unheard of perfection.

More or less at the same time, the composer took up a new collection of five proses lyriques under the title of *Nuits blanches*, as announced by the publisher, Durand; only two of these seem to have been completed. The texts, Debussy's own, are imprinted with the same morbidity that characterizes the first set of *Proses lyriques*, but they are also touched by sadomasochism. After the unbearable waiting that characterizes *Nuit sans fin* comes the painful vehemence of *Lorsqu'elle est entrée*, a close relative of the action in Act IV scene 4 of *Pelléas*, where the title character passes from anguish to exaltation. These two *mélodies* were not known to the public until 1991; they were not published until 2000.

In 1899, the writer René Peter, whose wife Alice was a close friend of the composer, asked Debussy to write a berceuse that would be performed at the opening of his play *La Tragédie de la mort*, whose title is an ironic echo of Théophile Gautier's poetic anthology *La Comédie de la mort*. Debussy obliged, and wrote an a cappella piece called Berceuse pour "*La Tragédie de la mort*" based, or so it is indicated on the unpublished manuscript, on an old chanson that he had found that came from the area around Poitou. This song is here recorded for the first time. It seems never to have been performed, but the text was published by the *Mercure de France*, with a preface by Pierre Louÿs, without any mention of a musical setting. Debussy wrote no more *mélodies* until 1903, the year following the creation of *Pelléas* at the Opéra-Comique, when Paul Gravollet (the pseudonym of Paul-Barthélémy Jeulin, a former member of the Comédie française) gave to the publisher Jules Hamelle a collection of twenty-two poems entitled *Les Frissons* and charged him with finding composers to set them to music. Debussy agreed to work on one of them, and then set *Dans le jardin* in a way that suggests that he had rediscovered the sparkling tonalities of his youth. This song, in E Major, is one of the most successful of those that constitute the very mixed collection of settings of *Les Frissons*.[10]

In the same year Debussy brought out a second edition of the *Ariettes oubliées*, this one inspired by the woman who had created the role of Mélisande, the Scottish soprano Mary Garden, at the time in search of a new cycle for her performance. The tessitura of the songs in the second edition is less highly centered but it nonetheless preserves all of its fullness. This is the version that singers know and most often perform. In the present recording, the *Ariettes oubliées* of 1903 are sung by a tenor; the first version is sung by a soprano.

After 1904—the year, according to the Debussy scholar François Lesure, in which the composer purchased the piano that is now preserved in the Labenche Museum, in Brive, and that we use on this recording (the curator of the Museum, Claire Moser-Gautrand, rather believes that Debussy purchased the piano in 1905, across the channel, in Eastbourne)—the encounter with Emma Bardac would inspire Debussy to compose several more song cycles. This woman, who would become Debussy's second wife, had already inspired Gabriel Fauré, in 1892-1893, to compose his great Verlainian cycle *La Bonne Chanson*. Debussy would in turn dedicate to her a work, *Fêtes galantes II*, that was composed on the verses of the same poet. Like the first cycle, the second, too, consists of three *mélodies: Les Ingénus, Le Faune*, and *Colloque sentimental*. The last poem would be composed in two forms, of which one, unpublished, is recorded here for the first time. In it we find the melody of the nightingale from *En sourdine* but somewhat extended and slowed down. The group as a whole comprises Debussy's *adieu* to the universe of Verlaine, to which he had so long been faithful. The piano here almost becomes a painter (a kind of modern Watteau in *Les Ingénus*), or a quasi-oriental drum (in *Le Faune*), or a transformation into the enigmatic figures of a narrator and two ghosts (in *Colloque sentimental*). Here, as Verlaine himself would put it in his *Art poétique*, "the Indistinct meets the Precise."

There followed the *Trois Chansons de France*, where we find the composer turning to the very distant poetry of Charles d'Orléans (1391-1465) and Tristan l'Hermite (1600?-1655). This cycle, like the preceding one, is dedicated to Emma. Its overall expression seems more intimate and its colors more profound, as the composer explores the extreme registers of the piano. The voice is never explosive, the tessitura is restrained, a certain gravity prevails, even in the B-Major happiness of *Le Temps a laissié son manteau*. *Pour ce que plaisance est morte* achieves the miracle of appearing musically ancient and modern at the same time, and of achieving, in its D-Minor tonality, a certain availability, like that of a popular song. The success of the three stanzas of *La Grotte*, from Tristan l'Hermite's long poem *Le Promenoir des deux amants*, with their perfumed waves of tenderness, led Debussy to select further passages from the same poem. In 1909 he would set *Crois mon conseil, chère Climène* and *Je tremble en voyant ton visage* to form, with a new issue of *La Grotte* (without that title and merely with the incipit *Auprès de cette grotte sombre*), a new cycle under the title of the original poem, *Promenoir des deux amants*. The cycle is of a relatively short duration of less than seven minutes; the recitation of the poem is almost akin to whispering, while the dark and fluid piano part establishes a velvety atmosphere that is at once precious and refined.

In 1910 Debussy composed *Trois Ballades de François Villon*. For the first and third of these he preserves the poetic forms in their entirety,[11] but for the second he removes the envoi. This *Ballade que Villon fit à la requeste de sa mère pour prier Notre Dame* is, with *Le Martyre de Saint Sébastien*, perhaps the only religious work in Debussy's total catalogue. The composer was sufficiently proud of the cycle to orchestrate it in the following year. Because the three songs lead the interpreter to wonder whether it should be sung in a reconstructed or a modernized diction, they are rarely given in recital, despite the perfection of their composition. The third song in particular, *the Ballade des femmes de Paris*, is one of Debussy's rare incursions into the repertory that overtly solicits applause, with a virtuoso piano part that joins the voice in characterizing the "becs" or "tongues" of Paris. Like many of Debussy's particularly successful songs, among them *Beau soir, Apparition, Les Cloches, C'est l'extase langoureuse, Chevaux de bois, L'échelonnement des haies,* and *Dans le jardin*, this one, too, is in E Major.

In the summer of 1913 Debussy returned to Mallarmé, the poet whose famous "mardis" or Tuesday evening gatherings he used to attend. (Debussy was the only composer to enter that inner sanctum.) It had been almost thirty years since he took up Mallarmé's Apparition; now the poet's recherché textual effects Debussy to newly rich and transparent sonorities that reflect the *savoir faire* he had developed over so many years of vocal composition, characterized by lucid piano writing and prosody in the service of the sense of texts voluntarily rendered obscure by the poet by means of both polite and perverse bewilderments. These songs are admittedly miniatures (the cycle is only seven minutes long), but they are no less rich in music. They were premiered by a singer of whom the composer (who accompanied her) spoke with nothing but admiration, the great soprano Ninon Vallin (1886-1961).

The composer's final *mélodie*, the *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, written in 1915 on a text of his own composition, is marked by nationalistic sentiments that today do not always go down well. But one can readily understand how they came about in the imagination of a father who was gravely ill and fearful of leaving behind his much cherished daughter, Chouchou, in the midst of a world-wide conflict that showed no signs of coming to an end. The song marks a return to the childlike world that Debussy had always enjoyed and in which, after a lifetime devoted to poetic and musical refinement, he seems now to privilege a certain spontaneity and naïveté. In this recording, a boy treble is singing this last song.

Debussy is by far the most poetic of all French composers as a result of his profound understanding of the music of the French language. It is thus essential for those singers who wish to interpret him to listen as carefully as possible to the poetry, to the prosody as Debussy sets it down, and to the piano accompaniment. They must become filters who transmit the music to the public with the loss of not a single syllable, rhythmic nuance, or harmonic nicety. Some critics have complained that Debussy's style is closer to speech than to song, but this, in my view, is simply not true. Debussy absolutely requires you to sing (the Baudelaire songs and the *Proses lyriques* moreover require a big voice and an extended range), but not simply to sing in order to flaunt sonority and vocal exploits.

The text must always take precedence, for the text is what always guided the composer. I myself can easily visualize Debussy at work at the piano: the poetry is always on the music rack; it is never set aside. What makes his texts so physical, what makes his songs so sensual, perhaps more than any other French *mélodies*, is the permanent instillation into his music of the declamation of the poetry. The singer must be very careful neither to over-dramatize nor to under-sing! And then what an incomparable pleasure it becomes, to allow oneself to be carried away, confidently, by this musician "wrapped in mystery, as are we all."[12]

1. On this subject one may usefully read the remarkable book by Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens: Du salon au concert à Paris sous la III^e^ république* (Paris: Fayard, 2004).
2. The papers of the colloquim appear in *Regards sur Debussy*, ed. Myriam Chimènes and Alexandra Laederich (Paris: Fayard, 2013); see p. 278.
3. At the same time Debussy set Musset's *Ballade à la lune*, of which not a trace has been found.
4. Debussy eliminates the second quatrain: "*Dans les ombres de la feuillée, / Quand tout bas je soupire seul / Tu reviens, pauvre âme éveillée, / Toute blanche dans ton linceul*."
5. The Bibliothèque nationale de France also owns a scene for tenor and soprano entitled *Églogue* that was written for the one of the twice-yearly examinations in the composition class at the Conservatoire, in January 1882. It is incomplete and has not been included on this recording.
6. Debussy was nonetheless partial to that subject because, beyond the setting of the poem of that title that he made in 1881, in G-flat Major, and dedicated to Madame Vasnier, he used *La Fille aux cheveux de lin* yet again as the title of the eighth of the first book of his piano preludes, published in 1910.
7. In *Recueillement*, at the end, music for the phrase "Et, comme un long linceul traînant à l'Orient" repeats almost literally the music of the last phrase of *Apparition*: "Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées."
8. For this collection of *Fêtes galantes*, Debussy took up and thoroughly revised three poems that he had already made use of in 1882. The only bit of *En sourdine* that remained is the musical formula used for the setting of the last two lines, "Voix de notre désespoir / Le rossignol chantera."
9. The two poems *De rêve et De grève*, without music, would appear in December 1892 in the journal *Entretiens politiques et littéraires* directed by Francis Viélé-Griffin and Henri de Régnier.
10. The twenty-two composers are, in the alphabetical order maintained in the collection, Bamberg, Büsser, Caplet, Chaminade, Debussy, Duvernoy, de Fontenailles, Hess, d'Indy, Lassen, Lecocq, Leroux, Levadé, Maréchal, Marty, Missa, Pessard, Puget, Ravel, Thomé, Vidal, and Widor.
11. At the time of Villon, the *ballade* was strictly structured in three stanzas plus an *envoi* composed on the same rhymes. Usually it was written in lines of eight or ten syllables; and the stanzas contained as many lines as the lines had syllables. The *envoi* reproduced the form of the second half of the stanza.
12. Words sung by Arkel, à propos of Mélisande, at the end of Act V of *Pelléas et Mélisande*.

English translation: Peter Bloom

A PIANO ATTUNED TO THE *MÉLODIES* OF DEBUSSY: **THE BLÜTHNER OF THE LABENCHE MUSEUM OF BRIVE-LA-GAILLARDE**

by Jean-Louis HAGUENAUER

CLAUDE DEBUSSY
Quatre nouvelles mélodies
(1880)
DURAND
Blüthner
Leipzig.

The fresh air that the use of early instruments wafted over all of Baroque and Classical music has for the last twenty or thirty years been swirling around more recent repertories as well. Schubert, Chopin, Schumann and Brahms have each in turn benefited from the subtly differentiated instrumental registrations, transparent textures, and chiseled rhythmic contours that are made possible by the use of instruments similar to those for which their works were conceived. Debussy has benefited as well, as we know from recordings made with early twentieth-century pianos by makers such as Bechstein and Érard. It is with this perspective in mind, and motivated by the desire to find a color and a sonic vitality different from what the modern piano offers, that I have undertaken this recording of the complete *mélodies* of Debussy using a piano that Debussy himself would presumably have recognized.

At first I tried using pianos by Pleyel and Érard dating respectively from 1865 and 1907, pianos kindly made available to me in Paris by the Cité de la Musique. I immediately set aside the Érard, whose sound quality was clearly very distant from the universe of sound that Debussy knew. The Pleyel was more seductive and better suited to the material, and I thought that it would be especially attuned to the *mélodies* of Debussy's youth, even if it meant making of Debussy something of a fin-de-siècle Chopin… But for everything beyond the virtuosic, dark, and opulent cycle of the *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*, I felt it necessary to find something that was rather less fragile. I knew that, thanks to pure chance combined with good fortune and to the presence of mind of its then curator Claire Moser, the Labenche Museum, in Brive-la-Gaillarde, possessed a *quart-de-queue* or baby grand piano by Blüthner that had once belonged to Debussy. I was immediately captivated by its sonority, which was precise while nonetheless composed of both shadows and clarity, of both toughness and tenderness. Each of its registers had its own character, but all were nonetheless capable of melting into an "iridescent halo," as Debussy might have put it. The piano's upper register was now crystalline, now flute-like; its middle register, brassy; its lower register, rounded and infinitely resonant—all of this allowing for the marvelous effects of bells, gongs, harps, flutes, and string tremolos suggested by Debussy's subtle writing for the piano.

It was during the last years of the nineteenth century that the Leipzig piano manufacturer Blüthner adopted the "aliquot acoustical system" that was already in existence for such bowed string instruments as the viola d'amore. From the medium to the uppermost register, a supplementary rank of strings tuned at the upper octave was strung above the traditional strings so as to vibrate

in sympathy with those traditional strings without being struck by the hammers. Although such a system had long been described by theorists, it was first put to use in the piano, in 1873, by Julius Blüthner himself. At the beginning of the twentieth century, the Blüthner construction was extremely well carried out, and each of his instruments had an incomparable personality. Blüthner's highly ingenious discovery, which created the uniqueness of these particular models, namely the use of sympathetic strings, was in perfect harmony with Debussy's mature aesthetics.

Debussy acquired his Blüthner in Eastbourne, in Sussex, during the summer of 1905. From there he had it brought over to Paris where he kept and used it for the rest of his life. It was with this instrument in mind, therefore, that he composed the highly polished masterpieces of his music for piano: the *Images* Books 1 (1905) and 2 (1907), the *Children's Corner* (1906/1908), the *Préludes* Books 1 (1910) and 2 (1910-1913), the *Six Épigraphes antiques* (1914), *En blanc et noir* (1914-1915), and, finally, the two books of *Études* (1915). Most of his *mélodies*, we admit, were composed at an earlier time. And yet, as concerns their vocal lines and prosody, they may be seen as a kind of preparatory laboratory for his pianistic language, in as much as the piano writing of his youthful songs was almost always more adventurous and hardy than that of the contemporary pieces for piano alone. (Compare in this respect the first version of the *Ariettes*, which date from 1885-1886, and which are already marked by an experimentation with resonance that will become essential in the later years, to the *Arabesques* for piano that date from 1888, where the writing is perfectly charming but far more conventional.) It is thus by no means anachronistic, even in a project that seeks historical authenticity, to perform the songs of Debussy's youth on an instrument more closely associated with a later period of his life.

The Labenche Museum entrusted to the instrument maker Maurice Rousteau the task of restoring the Blüthner piano as closely as possible to its original state and quality. Played in a hall of relatively modest dimensions and blessed with good acoustics, this piano probably comes as close as we can imagine to the instrument that Debussy had in his living room. The sound engineers for the present recording have been able to capture the sparkle and subtle richness of its sonority. The *Trois chansons de France* and the cycles dating from after 1905 that appear on the last two-thirds of the fourth disc, but also many of the earlier pieces that are featured on this complete recording, put forth highly convincing evidence of an ideal encounter of a composer and his instrument.

English translation: Peter Bloom

JEAN-LOUIS HAGUENAUER, PIANO - BY JACQUES DRILLON

Jean-Louis Haguenauer's former teachers, Germaine Mounier at the École Normale de Musique in Paris, Louis Hiltbrand in Geneva (where he received a prix de *virtuosité cum laude*), and Jean Fassina, instilled in him a certain respect—for instruments, for texts and scores, for listeners, and for students: he is now teaching in the United States at Indiana University, in Bloomington, Indiana. Nadia Boulanger, who took him into her studio in the rue Ballu when he was a child prodigy, and, many years later, Henri Dutilleux, his composition teacher, were equally serious in instilling in him a certain kind of respect—for those who are knowledgeable, and for those who are not. He can be seen explaining his work on Debussy in a film, *La Spirale du pianiste* ("The pianist's spiral"), in which he is the sole protagonist. He takes seriously both the spectator and the specialist; he explains what must be done and he does it—calmly, and simply.

This kind of respect has been a pillar of Haguenauer's existence and a man and as a musician; it has made of him an ideal accomplice in chamber music, in which he has participated with the Quatuor Ébène, the Fine Arts Quartet, the Ensemble Stanislas, the Percussions de Strasbourg, the Ensemble Accroche-Notes, and with the tenor Gilles Ragon, with whom he has been working on the French *mélodie* and the art-song repertory for more than twenty years. From 1991 to 1997 Haguenauer was a member of the Florence Gould Hall Chamber Players, and, from 2003 to 2007, a member of the American Chamber Players. Working with him, musicians seem to give the best they have to offer. When he speaks to you, he makes you feel intelligent. This is a gift.

Since 1998, when he began living in the United States, nothing has changed. He has played in America, he has crossed the Atlantic to perform in France, at La Roque d'Anthéron, at the Folle Journée in Nantes, at the Théâtre du Châtelet, and at Les Jacobins in Toulouse. He has become what he was, as Nietzsche put it: enthusiastic, generous, demanding. The tourists whom he used to see from his window in the rue de Buci in Paris are now cheerfully replaced by the deer who eat the grass in front of his window in America. He continues to search: when one loves and respects, one searches—for sounds, for phrases. Those that he has found are heard in his recordings of Beethoven, Schumann, Berlioz, Weber, and Liszt (in transcriptions of two of the Beethoven symphonies). When he discovered Debussy's piano—the Blüthner "Aliquote" filled with sympathetically vibrating strings of which he had dreamed for his recording of Debussy's complete mélodies—he exclaimed: "So *that's* the way it was." It was as though he were possessed; he spoke about it to everyone. *Finally* he had found it.

Haguenauer put together his nearly-complete recording of the complete works of Debussy for solo piano, which was a great success, with the delicacy of a mason working without mortar—using beautiful stones and impeccable joints, and matching the grains and the colors. His gestures were perfectly poetic, as nothing requires precision more than painting that which is imprecise. He said at the time, and quite rightly, that "Debussy was not a Debussyste"! But suddenly, with the Blüthner, he discovered the right mortar and trowel. He was now going to be able to work properly. The instrument was there. Technique, respect, and love did the rest.

English translation: Peter Bloom

LILIANA FARAON, SOPRANO

Liliana Faraon, having studied voice, the cello, and the piano in her native Romania, studied voice in France and obtained a *médaille d'or* at the Conservatoire in Lyon, and a *premier prix* at the Conservatoire in Toulouse.

A winner of numerous international competitions (in Toulouse, Marseille, Clermont Ferrand, and Metz), she was awarded a grand prix and the *prix du public* at Marmande, and a first *prix honneur* at the competition of the UFAM in Paris.

On the stage she made her début at the Capitole de Toulouse, in *Rigoleto*, in the company of Roberto Alagna, and soon thereafter she was invited to sing at the Opéra-Comique in Paris, where she has taken such roles as Adèle (in Rossini's *Le Comte Ory*), Amina (in Bellini's *La Sonnambula*), Rosina (in Mozart's *Le Finta Semplice*), Cibelotte (in Johan Strauss's *Une Nuit à Venise*), and Bubikopft (in Victor Ullmann's *L'Empereur d'Atlantis*). She has performed on prestigious stages in France, Hong Kong, South Korea, Puerto Rico, Spoleto, Lisbon, Brasov, Bratislava, and Prague, in both opera and oratorio.

Liliana Faraon has sung under such distinguished conductors as Lawrence Foster, Michel Plasson, Giuliana Carella, Jean-Claude Malgoire, Christian Ciuca, Marco Buidarini, Maurizio Arena, and Arie van Beek. She has worked with such celebrated directors as Nicolas Joël, Gildas Bourdet, Renaud Doucet, Pierre Constant, Laurent Serrano, and Alain Maratrat.

Liliana Faraon may be heard in recordings of Vivaldi's *Catone in Utica* (Dynamic), Salieri's *Falstaff* (Dynamic), and J.C. Bach's *Amadis de Gaule* (Ediciones Singulares).

English translation: Peter Bloom

MAGALI LÉGER, SOPRANO

Magali Léger began her operatic career after completing her studies at the Paris Conservatoire, where she was awarded a *premier prix* in the class of Christiane Eda-Pierre. In 2003 she was named a "révélation" by the Victoires de la Musique Classique.

She has worked with such directors as Laurent Pelly, Raoul Ruiz, Jérôme Deschamps, Macha Makeieff, José Montalvo, Dominique Hervieu, and Daniel Mesguich, and she has worked under such conductors as Marc Minkowski, Michel Plasson, Maurizio Genini, and Emmanuelle Haïm of Le Concert d'Astrée.

Among the operatic roles that have marked her career are Eurydice in Offenbach's *Orphée aux Enfers* and Norina in Donizetti's *Don Pasquale* at the Opéra de Lyon, Blondchen in Mozart's *L'Enlévement au Sérail* at the Aix-en-Provence Festival under the direction of Marc Minkowsky, and Minka in Chabrier's *Le Roi malgé lui*, Evelino Pido and Léonore in Grétry's *L'Amant jaloux* at the Opéra-Comique in Paris and at the Opéra Royal in Versailles under the direction of Jeremie Rohrer.

In concert Magali Léger works regularly in the German art-song and French *mélodie* repertory with the pianoforte artist Rémy Cardinale. For several years she has also performed with the pianist and composer Michaël Levinas, with whom she has recorded Fauré's *La Bonne Chanson*.

English translation: Peter Bloom

MARIE-ANGE TODOROVITCH, MEZZO-SOPRANO

Born in Montpellier, Marie-Ange Todorovitch first studied voice, piano, and organ at the Conservatoire in her native city, then entered the Conservatoire in Paris, in the class of Jane Berbié, and the school of the Opéra de Paris, in the class of Denise Dupleix.

A prize winner in various competitions, she has sung such principal roles as those of Eurydice, Diane, Cherubino, and Djamileh. She has sung at the Glyndebourne Festival, where she sang Dorabella (in Mozart's *Cosi fan tutte*), Pauline (in Tschaikovsky's *La Dame de Pique*), and Cherubino (in Mozart's *Le nozze di Figaro*).

Her repertory extends from Mozart to Rossini and Strauss and to French opera as well, where she has sung Carmen, Charlotte, and Dulcinée. She appears regularly in Paris at the Opéra, the Opéra-Comique, and the Théàtre du Châtelet, as well as in the opera houses of Marseille, Montpellier, Nancy, Strasbourg, and Toulouse, at the festival in Aix-en-Provence, at the Chorégies d'Orange, and in theaters in Antwerp, The Netherlands, Dresden, Geneva, Lausanne, Liège, Pisa, and Venice.

English translation: Peter Bloom

GILLES RAGON, TENOR

As a *petit chanteur* between the ages of eleven and fourteen, Gilles Ragon pursued choral singing and studied under the aegis of Paul Colleaux. At the same time he studied voice with Peter Gottlieb, Nicole Fallien, Nicolai Gedda, and Gary Magby. He made his professional début in the role of Jason at the time of the recording of Marc-Antoine Charpentier's *Médée*, by Les Arts florissants, in April 1984.

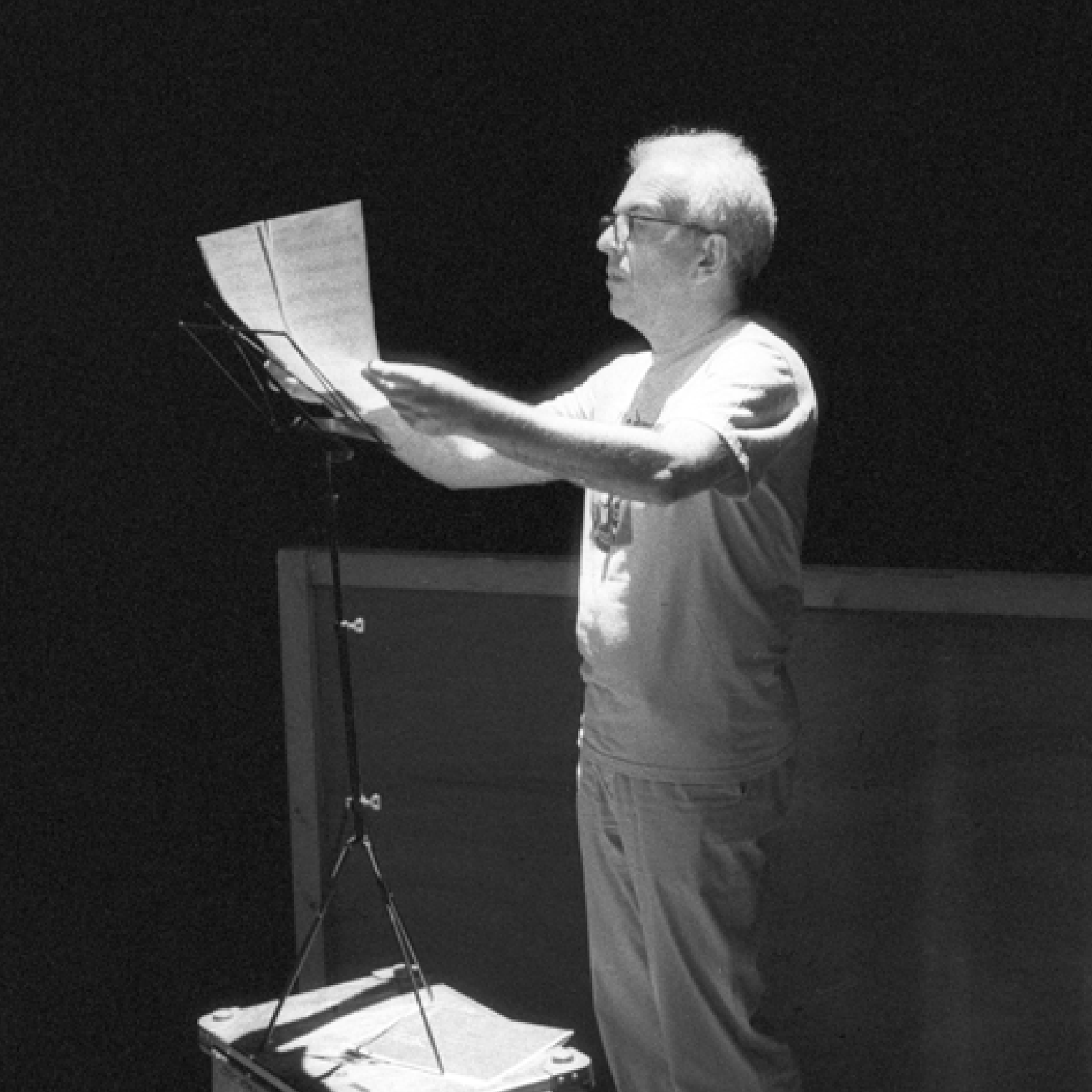
In 1988 he sang the role of Platée, in the eponymous opera by Rameau, under the direction of Marc Minkowski—a role he would later record and sing again at the Palais Garnier in Paris between 2002 and 2004. Since that time he has sung under the leading conductors of Baroque music and has made some fifty recordings.

The gradual evolution of his voice has given him the opportunity to tour the world from Tokyo to Los Angeles singing repertory that stretches from Jean-Philippe Rameau to Philippe Fénelon by way of Wagner both on the stage and in concert.

Since 1992 he has collaborated with the pianist John-Louis Haguenauer singing both German Lieder and French *mélodies*.

Among his latest roles have been Tannhäuser (in the eponymous opera), Pinkerton (in Puccini's *Madame Butterfly*) and Don José (in Bizet's *Carmen*), both in Bordeaux, Max (in Weber's *Der Freischütz*, in Saint-Étienne), the Captain (in Berg's *Wozzeck*, in Marseille), Eléazar (in Halévy's *La Juive*, in Stuttgart and Dresden), and Pelléas (in Debussy's opera, in Tokyo).

English translation: Peter Bloom



FRANÇOIS LE ROUX, BARITONE

Francois Le Roux began his vocal studies with François Loup, then entered the Opéra-Studio de Paris, where he worked with Vera Rosza and Élisabeth Grümmer. He was a winner of the Maria Canals Competition in Barcelona in 1978, and of the International Competition in Rio de Janeiro in 1979. From 1980 to 1985 he was a leading member of the Opéra de Lyon. He then began an international career that took him to La Scala in Milan, to Covent Garden in London, and to Venice, Vienna, Munich, Hamburg, Zurich, Paris, Los Angels, San Francisco, Buenos Aires, and to festivals in Aix-en-Provence, Edinburgh, Gyndebourne, Schwetzingen, Hong Kong, and Santa Fe.

His vast repertory includes, from French operas: Debussy (Pelléas, in *Pelléas et Mélisande,* which he recorded for Deutsche Grammophon under the direction of Claudio Abbado, in Vienna, in 1991; then Golaud, in *Pelléas*, which he performed in the centennial of the opera at the Opéra-Comique on 30 April 2002, and at the first performance of the work in Moscow, at the Stanislavski-Nemirovitch-Danchenko Theater, in 2007); Ravel (Ramiro, in *L'Heure espagnole*); Poulenc (the Directeur and the Gendarme in *Les Mamelles de Tirésias* and Le Marquis in the *Dialogues des Carmélites*); and Massenet (Lescaut in *Manon*).

From Mozart's operas: the title role in *Don Giovanni* (for which he was named the "Révélation de l'année" in 1987); Papageno (in *The Magic Flute*); Almaviva (in *The Marriage of Figaro*); and Guglielmo (in *Cosi fan tutte*).

From the Italian repertory: Figaro (in Rossini's *The Barber of Seville*); Dandini (in Rossini's *La Cenerentola*); Malatesta (in Donizetti's *Don Pasquale*), Marcello (in Puccini's *La Bohême*), Ping (in Puccini's *Turandot*).

And from the Baroque repertory: Oreste (in Gluck's *Iphigénie en Tauride*); Pollux (in Rameau's *Castor et Pollux*); and the title roles in Monteverdi's *Orfeo* and *Il Ritorno d'Ulisse*.

He has also participated in the creation of numerous contemporary works.

François Le Roux is well known as the successor of Charles Panzéra, Gérard Souzay, and Camille Maurane in the domain of the Lied and of the French *mélodie* both in concert across the world and on recordings, working with such pianists as Alexandre Tharaud, Graham Johnson, Jeff Cohen, Pascal Rogé, Christian Ivaldi, and Olivier Godin.

Since 1990 he has given master-classes on the Lied and the French art-song in France and in many venues abroad. In 1997 he created and became of the artistic director of the Académie Francis Poulenc, in Tours, for the interpretation of the French mélodie. He was the organizer of the series of French art-song recitals that was given at the Bibliothèque nationale de France, with Alexandre Tharaud and Jeff Cohen, from 1997 to 2002. His first book, on the interpretation of the *mélodie, Le Chant intime*, written in association with Romain Raynaldy, was published in Paris, by Fayard, in 2004. The book was awarded that year's René Dumesnil Prize from the Académie des Beaux-Arts of the French Institute.

François Le Rous was professor of voice at the Académie Ravel in Saint-Jean-de-Luz from 2006 to 2011; he has been professor of voice at the Conservatoire of the 18th arrondissement in Paris since 2012, and at the Conservatoire national supérieur de musique since September 2014.

In 1996 he became Chevalier in the Ordre des Arts et des Lettres, and he was named "personnalité musicale de la saison 1997-1998" by the Syndicat français de la Critique musicale et dramatique.

English translation: Peter Bloom

FRANÇOISE JOHANNEL, HARP

With a career trajectory that is quite original, Françoise Johannel is a musician widely recognized for knowing how to explore the multiple facets of her instrument. She first studied the Irish Harp with Madalen Buffandeau, and then pursued classical harp study at the Paris Conservatoire, where she obtained a *premier prix* in the class of Jacqueline Borot. She has performed and recorded with such ensembles as La Grande Écurie et La Chambre du Roy, Les Arts florissants, the Ensemble Baroque de Nice, Huelgas, Les Pages de la Chapelle, and the Orchestre d'Auvergne.
She particularly enjoys playing chamber music and regularly accompanies such singers as Guillemette Laurens, Isabelle Desrochers, Agnès Brosset, and Jean-Paul Fouchécourt.
Françoise Johannel teaches the harp at the Conservatoire de Musique in Fontenay-aux-Roses, where she is also the conductor of the choir.

ANTONIN RONDEPIERRE

Born in 1996, Antonin Rondepierre sang in the Maîtrise de Paris from September 2005 to 2013. He has studied vocal technique, piano, violin, and, since 2012, choral conducting at the Conservatoire in Boulogne-Billancourt.

He is currently a student in the class of Dider Henry, and a member of the chorus of the Orchestre de Paris.

English translation: Peter Bloom

Enregistrement réalisé au Théâtre municipal de Brive-la-Gaillarde.
Direction artistique, enregistrement et montage numériques :
Jean-Marc Laisné (Amati)
Préparation, maintenance et accord du piano : Maurice Rousteau, Philippe Courreye

Photos : © Robin Davies
Illustrations du coffret et des pochettes de CD :
'Syrinx et Pan' – manche en pâte de verre d'un coupe-papier DAUM modèle Debussy,
photos : © Eric Baratin

Livret musicologie : Denis Herlin, directeur de recherche au CNRS (IReMus),
docteur habilité (université François-Rabelais de Tours),
Président de la Société Française de Musicologie

Textes de Denis Herlin, François Le Roux et Jean-Louis Haguenauer
traduits en anglais par Peter Bloom

Traductions mélodies :
« The Poetic Debussy - A collection of His Song Texts and Selected Letters » (Second Edition)
Edited by Margaret G. Cobb,
Translations by Richard Miller (University of Rochester Press)

Les artistes et Ligia adressent leurs sincères remerciements à tous ceux sans qui ce passionnant et ambitieux projet n'aurait pu être réalisé :

Indiana University,

« This project was supported in part by a New Frontiers in Arts and Humanities grant. A program of the Indiana University Office of the Vice President for Research, New Frontiers in the Arts and Humanities is funded by the IU Office of the President. »

Indiana University Jacobs School of Music,

la Ville de Brive-la-Gaillarde,

le Musée Labenche d'Art et d'Histoire de Brive-la-Gaillarde,
(pour le prêt du piano de Debussy)

la Société Civile des Producteurs Phonographiques,

le Centre de Documentation Claude Debussy ;

ainsi qu'à
Denis Herlin pour son soutien scientifique,
François Le Roux pour le savoir poétique et musical
dispensé aux interprètes pendant le travail préliminaire,
Philippe Courreye pour sa patience de tourneur de pages,
Pierre et Annick Salvaing pour leur chaleureuse hospitalité,
Marie Rolfe pour sa visite et pour le « Colloque sentimental » inédit,
et Peter Bloom pour la traduction anglaise.